الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر - باتنة

كليــــة الأدب و اللغــات

قسم اللغة العربية وآدابها

الخطاب المعرفي للشعر العربي قبـل الإســلام

أطروحـة مقـدمة لنيل درجـة دكتوراه العلـوم في الأدب العربي القديم

إعداد الطالب:

كمال طاهير

إشراف الأستاذ الدكتـور:

الطيب بودربالـة

لجنــة المناقشــة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
د. عبد الحميد بن صخرية	أستاذ محاضـر	جامعة باتنة	رئيســا
أ.د الطيـب بودربالة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مشرفا ومقررا
د. علـي عالية	أستاذ محاضـر	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
د. سليـم بتقة	أستاذ محاضـر	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
د. سعيـدة بن بوزة	أستاذ ةمحاضـرة	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا
د. ميلـود رقيق	أستاذ محاضـر	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 2012-2013 م/ 1434هـ-1435 هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى روح والدي الطاهرة.
إلى والدتي أطال الله في عمرها.
إلى زوجتي رمز التضحية والوفاء.
إلى قرة عيني ابنتي ساجدة

ظل الشوق إلى المعرفة وعلى تبدُلِ الزمن غاية من غايات الإنسان القصوى يتوسل إليها السبل، ويُذلل لأجلها كل عصيّ على مداركه ، فاستثمر قدراته العقلية والحدسية لبلوغ هدفه، وبما أن المعرفة الحدسية أكثر مطاوعة للنفس وأقرب للإنسان في انسجامها مع طموحاته، فإنه اتخذها سبيلا للاهتداء بها في رحلته الحياتية، ولما كان الشعر ضربا من ضروب الفن التي تتخذ من الحدس نهجا لها في إشباع حاجات الإنسان الفكرية، فإنه كان واحدا من التجليات المعرفية الأولى التي حقق من خلالها الإنسان رغباته المعرفية.

كان الشعر منذ البدء سؤالا يُمعِنُ في المشاكسة والاستفزاز في قضايا الوجود الكبرى، لينغمس عميقا متفاعلا مع وجع السؤال الذي يقض مضجع الإنسان، وهنا تتداخل فيه الأصوات وهو المنْجَزُ اللساني الذي يأتلف حين يختلف، وينسجم حين يتناقض ويضيء حين يحترق، لذلك نهضت القصيدة العربية منذ النشأة مثقلة بهم السؤال الملح حول حقيقة الوجود الإنساني، فحملت أمانة الكشف عن جوهر الموجودات، وأعرضت عن كل ما عداها، في وقت لم تتح لوسائل المعرفة الأخرى- غير الشعرية- حمل هذه الأمانة، فهل كانت القصيدة ظلومة جهولة؟

توسّم العرب قبل الإسلام في شعرهم القدرة على الإجابة عن الأسئلة التي تتزاحم في فكر الإنسان، فما كان من الشاعر إلا الاستجابة لذلك، راسما تصورا خاصا للعالم يستند إلى الرؤيا ليوثق المعرفة بطريقته الخاصة ويُمكِّنَها للباحث عنها، وهذا ما جعل الشعر يتمثَّل المعرفة بمختلف أوجهها بين جنباته؛ لأنه في حقيقته كشف واستجلاء لما هو محجوب وراء العالم، ومكبوت في اللاوعي الجَمعي بطريقة قصريه لا يقدر على إبرازها إلاّ الشاعر الفنان وفق رؤيته التي تُجاوز هذه الإكراهات، وبذلك جاءت الحاجة إلى الكشف لتحقق إرادة المعرفة التي تنشد رؤية العالم .

كثيرة هي الدوافع التي حدت بي إلى تحديد مجال البحث في الشعر العربي القديم، وبالتحديد الفترة السابقة للإسلام، وهي في الحقيقة دوافع كامنة في النفس وشديدة الصلة بالموضوع، وهي الدوافع يمكن تلخيصها فيما يلي :

- صلتي بهذا الشعر في المرحلة الجامعية والتي توّجت بإنجاز مذكرة التخرج الموسومة بـ " ملامح الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام"، وأيضا من خلال مذكرة الماجستير الموسومة بـ" بنية الخطاب الشعري في قصائد أبي ذؤيب الهذلي دراسة أسلوبية" و هذا ما جعلني أكتشف جمالية شعر هاته الفترة، ومن ثمة الوقوف عند سر خلوده رغم تغير الزمن وتلاحق العصور.
- ميل في النفس نحو هذا الشعر وانجذابها إليه، وإعجاب بما فيه من قيم تلاحم فيها الفكر والفن تلاحما يُنبئ عن شعرية مكينة فيه تجعل الدارس يتلهف إلى الكشف عن العلاقات بين عناصر القصيدة.
- الرغبة في إنجاز دراسة تُسهم في إعادة قراءة هذا التراث وفق تصور نقدي حديث، إيمانا مني أن تراث الأمة يجب أن يستمر حيا متوهجا، وحياته لن تتحقق إلاّ من خلال إعادة بعثه بالمساءلة والدرس، وبخاصة عندما نعلم أن هذا التراث كان ولا يزال مكونا أساسيا من مكونات الوعي الثقافي للإنسان العربي في عصرنا الحاضر وجزءا حيويا في شخصيته وحضارته .
- ولأن مساءلة الوجود شغلت حيز تفكير الشاعر العربي قبل الإسلام، وهو الذي سعى دوما للإجابة عن تلك التساؤلات ليشبع بها سغبه الفكري ويكشف معها المستور، وينوّر العتمة

ليزيل الحجب المعيقة للرؤية المعرفية، ولعله الدافع الرئيس الذي حفزني أكثر في تحديد عنوان الدراسة بـ" الخطاب المعرفي للشعر العربي قبل الإسلام".

ما من شك في أن الإعجاب وحده لن يكون دافعا كافيا للبحث، بل هناك أسباب أخرى تفرض نفسها لتكون مبعثا يوجه الدراسة، وتكمن أسباب طرقي لهذا الموضوع في الإشكالية التي يطرحها والمرتبطة أصلا بالعلاقة بين المعرفة والشعر العربي قبل الإسلام أو لنقل بصيغة أخرى، هل يمكن اعتبار النص الشعري قبل الإسلام مساءلة حيوية للوجود يمكن لها أن تحقق توافقا معرفيا بين الإنسان والكون، وهذه الإشكالية انبثقت عنها جملة من التساؤلات والتي يمكن حصرها فيما يلي:

1- إذا كانت المساءلة تشكل محور التقاء بين النص الشعري والمعرفة، فهل أمكن للشاعر العربي قبل الإسلام الإجابة على أسئلة العجز الإنساني معرفيا؟ وهل استطاع أن يُشبع رغبات المجتمع المعرفية؟

2- إذا كان الشاعر العربي قبل الإسلام تحقق له الوقوف على معارف بعينها، فما هي الطرائق الفنية التي استند عليها في تجسيد المعرفة الشعرية، وكيف عبر عنها ؟

3- إذا كان الشاعر العربي قبل الإسلام يجنح إلى اللغة لتقديم رؤية حول العالم تنسل من حدسه وبصيرته الشغوفة بالمساءلة فكيف كانت تتحقق له هذه المساءلة ؟

4 – إذا كان الشاعر قديما يشكو إقفار الطبيعة ومعاندتها إياه، وهو الذي أقفر أمامه الوجود الذاتي فكادت معالم الأشياء تنطمس أمامه نتيجة عجز المعرفة المتاحة، فهل كان يتوق إلى معرفة بديلة تُخرجه من حالة اليأس إلى المثالية التي يمكن لها أن تتحقق له شعريا ؟

5- لقد عاش الشاعر الوجود بكل إكراهاته، وقد أبصره من الداخل والخارج بحثا عن موطن قدم في أرض تهتز، فهل كانت هذه جميعا نُذُر زمن قادم وبُشرى لوجود جديد يفتح أمام الإنسان آفاقا معرفية تروي ظمأ السؤال.

6- كيف ساهمت المعرفة في بناء النظام العلاماتي للنص الشعري ، وإلى أي حد مارست سلطتها في تحديد دلالات الصورة الشعرية وهندسة المعنى الذي تعبر عنه؟

7- كيف تعامل الشاعر العربي قبل الإسلام مع المعطيات التي كان يطرحها الواقع الثقافي أمامه؟ وكيف استثمر المعارف القبلية المتعلقة بالأساس ببنية العقيدة وبالتصورات الأسطورية في تحقيق هدف النص الباحث أصلا عن المعرفة الاستشرافية؟

8- هل يمكن اعتبار المعرفة المستقبلية التي يتطلع إليها الشاعر هاجسه الأوحد وانشغاله الأول الذي يحرك فيه رغبة الإبداع؟

9- كيف تعامل الشاعر مع معطى الزمان والمكان في إحداث توافق معرفي يجمع بين نظام الوجود وصرامته من خلال سلطة الزمان والمكان وبين الإرادة الإنسانية التي تتطلع إلى الحرية وإثبات الذات؟

يُمثل اختيار منهج نقدي ما تحديا حقيقيا أمام الباحث؛ ذلك لأن المنهج لم يعد يعني جملة من الأدوات والطرائق، ولا حتى حزمة من المفاهيم والنظريات المتجانسة في تصور نظري متماسك، بل غدا رؤية معرفية تتداخل فيها المفاهيم، وتتشابك التصورات، وتتعدد المداخل، وأغلب الظن أن ذلك عائد إلى مادة الدرس لا إلى طرائق الدرس واستراتيجياته. مادة الدرس، هي النص الشعري، هذا النص المفتوح، المتغير، الزئبقي الذي يبدو في أحيان كثيرة كأنه يهزأ بالمنهج ويُسَفّهُ أدواته حتى لتصدأ في يد متبني المنهج.

وفي سياق هذا التحدي الذي يطرحه الطرفان، النص من جانب والمنهج من آخر، فقد حرصت أن أكون وفيا للنص أولا، أحاوره أتحسس الطرق إليه، مستفيدا مما يقدمه التحليل النصي، مستثمرا منجزات النقد الثقافي والمعرفي والذي تتفاعل فيه جملة من المناهج التي تحتكم بدورها إلى مرجعية معرفية متشابكة. وهذا يكون في حدود ما يحقق الصورة المرجوة للبحث.

يظل الشعر العربي قبل الإسلام عصيا لا يمكن أن تحيط به دراسة أو يلم بمعضلاته كتاب، ومرد ذلك ثرائه المعرفي وانفتاحه الفكري على مختلف معضلات الحياة الانسانية، وهو الذي عبر عن أوجه الفعل الثقافي في ذلك العصر. ورغم تعاقب المناهج على دراسته والتي تعددت مشاربها المعرفية ومرجعياتها الفكرية بحسب النظرية الإبستمولوجية المهيمنة التي تخضع لها تلك المناهج، وهي التي أسهمت في إضاءة جوانب غامضة من هذا الإبداع الخالد، بيد أن جوانب أخرى منه بقيت بحاجة إلى الدرس والتحليل، وبخاصة عندما ندرك قيمته الفكرية والفنية التي لها أهميتها في التأسيس لبناء معرفي متكامل يكشف عن أهمية هذا المنجز اللساني.

استطاعت الدراسات المتعاقبة على الشعر العربي قبل الإسلام أن تقف على جوانب منه، بل أحدثت حوله حركية فكرية فتحت باب الدرس أمام الباحثين. كما أنها حددت بعض خصائصه وعناصره الفنية، ووقفت عند مواطن الجمال فيه، ونذكر هاهنا على سبيل المثال لا الحصر، دراسة الدكتور محمد النويهي الموسومة بـ "الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه" والتي ارتكزت على التحليل الموسيقي وتطابقه والحالة الوجدانية للشاعر، ودراسة صلاح عبد الحافظ الموسومة بـ" الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره" والتي وقف فيها الباحث عند تأثير الزمان والمكان في عملية الإبداع الشعري وكيفية تعامل الشاعر مع الوجود وقضايا عصره من خلالهما. ولا تقل أهمية دراسة الدكتور مصطفى ناصف عن الدراسات الأنفة الذكر والموسومة بـ" قراءة ثانية لشعرنا القديم" والتي اتخذ فيها الباحث من المنهج الأسطوري منطلقا في البحث عن الثوابت والقيم المشتركة للمجتمعات البدائية والتي يعود إليها الضمير الجمعي ليستحضرها من لا وعيه الباطن لتحضر العادات والشعائر والطقوس والأساطير حضورا لافتا يهيمن على العملية الابداعية عند الشعراء، فكانت بذلك قراءته محاولة جديدة تقوم على الاستكشاف والعود إلى الحضارة القديمة لجعلها عونا في الوقوف عند المعنى الشعري. كما لا يجب أن نغفل جهود الدكتور وهب أحمد رومية في دراسته الموسومة بـ " شعرنا القديم والنقد الجديد" والتي عرض فيها لأهم المزالق التي وقعت فيها الدراسات التي اتخذت من المنهج الأسطوري سبيلا في مقاربة الشعر العربي قبل الإسلام، ثم وقف عند رؤية الذات الشاعرة لنفسها

وللكون في القصيدة وتمسّكها بقيمها الخالدة، فجاءت دراسته كاشفة عن جوانب فكرية عميقة تتضمنها القصيدة العربية في هذه الفترة.

وإذ نطرق مجال البحث في مضامين القصيدة الشعرية قبل الإسلام، فإننا نحسب مشروعنا محاولة تتخذ من الدراسات السابقة لها مرتكزا ومنهلا تعود إليه في كل مرة لإضاءة الجوانب المبهمة التي تعترضها أثناء القراءة. وتبعا لذلك فإننا نقر بالفضل ونقدر الجهد المبذول من الباحثين الذين أخذوا على عاتقهم إحياء تراثنا الشعري بالدرس والمساءلة.

إن ما تتوخاه هذه الدراسة هو محاولة الكشف عن بعض الجوانب التي لم تكن واضحة بالشكل الكافي في الدراسات السابقة لها، وهذا طبعا في ضوء ما أتيح لها من أدوات إجرائية ومنهجية معاصرة بغية إظهار ما يتضمنه الشعر باعتباره كائنا حيا ينمو نموا طبيعيا ينظمه نسق معرفي متماسك وشامل، ويخضع لمبدأ النظام يمهد أوله لثانيه، بل ينبثق بعضه من بعض في ترابط محكم ليشكل في النهاية بنية فنية منسجمة تتفاعل فيها الأفكار مع اللغة تفاعلا لا تنفصم عراه ليعبّر عن حقيقة الشعر والذي هو في الأصل عملية إبداعية مصدرها الذات ولأجل الآخر، كما أنه كشف واستجلاء لما لم يعرف بعد، وهو الذي وُجد ليكون بحثا في سراديب المجهول للوصول إلى المعرفة وتحقيقها، فالنص الشعري لا يرى إلا الكون ورؤياه تكون متعمقة وشاملة؛ لأن مبدعه يهدف إلى امتلاك العالم ليؤسس لمعرفة تتجاوز البرهنة على الأشياء، لأن البرهنة صنيع العلوم الأخرى والشعر يتسامى عن ذلك؛ فهو استحضار للماضي وتبصر بالحاضر واستشراف لما يأتي.

أما هيكل البحث فإننا حددناه وفق ما تقتضيه الدراسة، فعولنا على الترابط بين الفصول والمباحث، من منطلق أهمية كل مبحث في تطوير البحث، وانسجامه مع البناء العام للبحث، كما أننا ركزنا على العناصر التي تتسم بالجدة، وتبعا لذلك اشتمل البحث على مقدمة ومدخل وبابين وخاتمة.

تكفل المدخل بتحديد الإطار المفاهيمي الذي يُقارب المصطلحات المحورية التي يتضمنها عنوان الدراسة، إيمانا منا بأن ضبط المفاهيم من شأنه أن يحدد لأي بحث الإطار والنهج الذي يتحرك فيه، وعلى ذلك حاولنا تحديد مفهوم الخطاب بنوعيه الخطاب العلمي (البرهاني) والخطاب الشعري مع تحديد أوجه

التلاقي بينهما وعلاقتهما بالمعرفة باعتبارهما أوجها لها، كما وقفنا على تمايز كل نوع منهما عن الأخر في الإجراء والطرائق، كما عرضنا للمعرفة وأنواعها، نقصد بالأنواع هنا في تعلقها بالخطابين، فحصرنا الحديث في المعرفة العلمية والمعرفية الفنية (الحدسية) ومن ثمة الوقوف عند ضرورة المعرفة وإلزاميتها بالنسبة للإنسان دون أن نغفل خصائص كل واحدة، وتفردها عن الأخرى.

تضمن الباب الأول المعنون بـ "الرؤيا وأنساق المعرفة" أربعة فصول، اختص الفصل الأول بضبط كل من النسق والرؤيا وفق التصورات والمفاهيم التي أعطيت لهما في الفكر الغربي وفي الفكر العربي.

وتناول الفصل الثاني النسق الديني الذي ينتظم الفكر العربي قبل الإسلام، وبما أن الشعر يمثل الجانب المنطوق للثقافة العربية، فإنه تمثَّل الدين وعبر عنه تعبيرا ينِمُّ عن معرفة بجوهره، فحاول بذلك الشعراء صياغة معرفة متكاملة لبعض القضايا الدينية، كما أن الدين في حد ذاته مثل رافدا فكريا مُهِمًا بالنسبة للشعراء.

ودرس الفصل الثالث النسق الأسطوري الذي تحددت من خلاله العلاقة بين الأسطورة والشعر والتي توطدت أكثر مع استثمار الشعراء في بعض الأفكار والتصورات المعبرة عن التفكير الأسطوري الذي تواتر بين شعوب المنطقة، والذي حاول الشعراء بعثه من جديد من خلال صنيعهم الذي تحضر فيه الأسطورة باعتبارها نسقا ثقافيا يفرض نفسه على الإبداع الشعري متخفيا في اللغة وكاشفا عن نفسه في الصورة الشعرية.

دار الفصل الرابع حول النسق الوجودي وفيه تجلت حركية الزمان والمكان داخل النص الشعري العربي قبل الإسلام، وبذلك مثل الوجود بمختلف مكوناته رافدا له قيمته في امداد القصيدة بالصور البديعة والأفكار المتناسقة التي يحاكي الشعراء من خلالها النظام الكوني، وعلى أساسه صاغوا معرفتهم بحقيقة الوجود التي تختلف عن المعرفة المتاحة أمام عموم الناس.

أما الباب الثاني والذي عنوناه بــ" التعبير في القصيدة العربية وأسئلة الوجود"، فإنه تضمن ثلاثة فصول؛ خُصص الفصل الأول للتعبير عن الذات الشاعرة وموقفها من الوجود، وهو الموقف الذي أتاح لهم رسم تصور حول الذات يُقرّبها من المثالية في كل شيء من خلال إظهار تمسكها بقيمها المادية والمعنوية.

وجاء الفصل الثاني واصفا للتعبير عن الفكر والتجارب في القصيدة العربية القديمة، وهنا عبر الشعراء بعض القضايا التي شغلت التفكير قبل الإسلام، مع محاولة صياغتها بطريقة فنية قائمة على جمالية اللغة الشعرية ومجسدة براعة التصوير الذي تفرد به الشاعر العربي.

دار الفصل الثالث حول التعبير عن المصير الإنساني الذي تحدث عنه الشعراء حديثا مستفيضا، حينما وثقوا وشائج العلاقة بين المصير والموت الذي يأتي على كل حي قابرا مظاهر الحياة، وبناء على ذلك صاغ الشعراء أفكارهم ومعارفهم التي ماثلت التفكر الفلسفي المتعمق والتي تفوقت عليه في جوانب الصياغة الفنية، وبخاصة لما جعلوا أفكارهم تتخذ منحى رمزيا.

أما الخاتمة فجاءت كحوصلة للدراسة وذلك بتقديم النتائج التي وقف البحث عندها، وكُلي طموح أن تحقق الدراسة أهدافها التي نهضت لأجلها، ولعل أبرز هذه الأهداف إعادة قراءة تراثنا الشعري القديم قراءة جديدة تكشف عن ثرائه الفكري وطابعه المعرفي الذي وُجد بالأساس لأجله في ذلك العصر.

ككل بحث فإن الدراسة اعترضت سبيلها جملة من المعيقات والصعوبات، لعل أبرزها تشعب المدونة التي كانت مجالا للبحث، بالإضافة إلى قلة الدراسات التي تهتم بالجانب الفكري للشعر العربي قبل الإسلام، كما لا يفوتنا الإشارة إلى قلة المراجع وصعوبة الحصول على بعض المصادر الشعرية.

وعرفانا بالفضل أود أن أسجل في خاتمة هذه المقدمة شكري وتقديري لأستاذي المشرف: الأستاذ الدكتور الطيب بودربالة الذي كان له فضل مضاعف؛ فضل الإشراف والتوجيه، وفضل المتابعة وامدادي بالمصادر والمراجع التي كانت عونا لي في انجاز هذا البحث فشكر الله له وحفظه.

كما لا يفوتني أن أتوجه بالشكر لجميع اساتذة معهد اللغة العربية بجامعة باتنة، وبخاصة الدكتور عبد الحميد بن صخرية الذي كان لي خير مُعين والذي نور لي درب البحث، وغرس فيّ حب الشعر العربي قبل الإسلام لما يحويه من قيم وفضائل تشعر المرء بالفخر بانتمائه لتلك الأصول الكريمة.

ولله الحمد من قبل ومن بعد

وصلى الله على سيدنا محمد وآله وصحبه إلى يوم الدين.

مدخل

الخطاب و المعرفة

لا يزال مصطلح الخطاب من المصطلحات التي تحظى باهتمام الدارسين والنقاد، ونظير هذه الأهمية تحول إلى مجال خصب، بل موضوعا لدراسات عديدة، متباينة المشارب، فمنها ما هو لساني ومنها الأدبي ومنها السيميائي ومنها المعرفي، ونحن إذ نقف عند مصطلح الخطاب إنما نلتمس من وراء ذلك تقريب المفاهيم المتعلقة به وذلك قناعة منا بأن المفاهيم تمثل حجر الأساس بالنسبة لأي دراسة أو مقاربة.

1- مفهوم الخطاب

1-1- لغة

نسلك المنهج العلمي كأول خطوة من خطوات تحديد المصطلح، والتي نستهلها بالمعنى المعجمي، والذي يحدد المادة اللغوية بصيغة المصدر، والمأخوذة من الفعل الثلاثي " خَطَبَ "، ومنه "خَطْبٌ" الذي يجمع على خطوب، ويعني الأمر والشأن ويقال للخطير و الحقير[1]، والمعنى الأول جاء في قوله تعالى حكاية عن إبراهيم عليه السلام : ﴿قَالَ فَمَا خَطْبُكُمْ أَيُّهَا المرسَلُونَ﴾ [سورة الحجر، الآية 57].

من الجذر نفسه اشتقت مادة الخطابة والخطبة، و التي يراد بها الجنس الأدبي النثري القائم على المشابهة و التماس كل السبل لإقناع السامع لفكرة أو رأي، يقول علي بن محمد الجرجاني ومحمد بن عبد الرؤوف المناوي تعريفا لهذا الجنس: "بأنه قياس مركب من مقدمات مقبولة أو مظنونة من شخص معتقد فيه والغرض منها ترغيب الناس فيما ينفعهم معاشا ومعادا كما يفعله الخطباء والوعاظ"[2] . و على المادة نفسها يقال: "خطب المرأة خطبا وخِطْبَةً، أي استنكحها"[3]، وقد زيد على المادة الثلاثية ألف المفاعلة (خاطب) دلالة على المشاركة أي حصول الحدث عن أكثر من طرف بقصد الاهتمام، وعلى هذا جاء في قوله تعالى حكاية عن أحد المتخاصمين إلى داوود عليه السلام: ﴿إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِيَ نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ (22) قَالَ لَقَدْ ظَلَمَكَ بِسُؤَالِ نَعْجَتِكَ إِلَى نِعَاجِهِ وَإِنَّ كَثِيرًا مِّنَ الْخُلَطَاءِ لَيَبْغِي بَعْضُهُمْ عَلَى بَعْضٍ إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَقَلِيلٌ مَّا هُمْ وَظَنَّ دَاوُودُ أَنَّمَا فَتَنَّاهُ فَاسْتَغْفَرَ رَبَّهُ وَخَرَّ رَاكِعًا وَأَنَابَ فَغَفَرْنَا لَهُ ذَلِكَ وَإِنَّ لَهُ عِندَنَا لَزُلْفَى وَحُسْنَ مَآبٍ ﴾[سورة ص، الآية 22-23]

---

[1]- ينظر: الرازي ، مختار الصحاح ، تحقيق محمد خطار، مكتبة لبنان ناشرون، (د/ط)، 1993، ص 76.

[2]- علي بن محمد الجرجاني ومحمد ابن عبد الرؤوف المناوي، التعريفات، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1-1405 هـ، ص 134.

[3]- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، مادة خطب ، لسان العرب، ج1، ص 422-423.

مما تقدم من المعاني التي وردت حول المصطلح، يمكن الوقوف عند جملة من الخصائص التي يتفرد بها الخطاب، ولعل أبرزها؛ حدوث تواصل كلامي ولغوي بين أكثر من طرف، أو بين متكلمين اثنين – على الأقل– لأن الخطاب بالأساس عملية تواصلية عن طريق الكلام والمحاورة تتطلب مشاركة أكثر من طرف في تحقيق التواصل الخطابي، ولن يتم ذلك إلا من خلال توافر جملة من الشروط الظرفية والسياقية بالإضافة للخلفيات المعرفية المتحكمة في حدوث عملية التواصل.

1-2- اصطلاحا

إذا كان المعنى المعجمي للخطاب يدل على التواصل، وينطوي على غايات تهدف إلى تحقيق نوع من المعرفة من خلال تلك المخاطبة، فإن ذلك ما تُقر به معظم المفاهيم الاصطلاحية المتعلقة بالمصطلح، ذلك ما يعبر عنه الدكتور أحمد المتوكل الذي يرى بأن الخطاب مرتبط بالملفوظ لغاية التواصل بين المتكلمين، والملفوظ يحدد في الوحدات اللغوية المكونة للجملة، كحد أدنى في تشكيل متتالية لسانية، منطوقة أو مكتوبة بين حدي البداية والنهاية، وعلى هذا، يفترض التواصل بين مستعملي اللغة الطبيعية، أن يتم حسب نموذج قار، يمكن تلخيص مكوناته وطريقة اشتغاله كما يلي:

- يشترك في أي عملية تواصلية متكلمان مشاركان (مرسل – مرسل إليه)، ويقصد بالمتكلم والمخاطب ذاتين مجردتين تشتركان في عملية التواصل تتم إما مشافهة أو مكاتبة، فالمتكلم ليس بالضرورة أن يكون ناطقا كما يوحي لفظ المتكلم
- إن المخاطبة تتم بغرض تواصلي لأن المتكلم يقصد غرضا من ذلك، تمرير كلام معين يصوغه وفق ظروف معينة يجب أن تتوافر أثناء عملية التواصل أو ما يعرف بمتعلقات الصياغة، فتتفاوت صياغة الغرض التواصلي من حيث درجة صراحتها التي حددها مخزون المتكلم المعلوماتي أثناء التخاطب، وما يفترضه هذا المتكلم عن مخزون[*] المخاطب المعلوماتي [1]، وبذلك يخلق كلا من المشاركين أثناء عملية

[*]-المخزون يتضمن أصنافا متعددة يمكن إرجاعها إلى أصناف أساسية ثلاثة: معارف عامة متعلقة بمدركات المتخاطبين عن العالم، ومعارف مقامية مشتقة من عناصر المقام الذي تتم فيه عناصر التواصل، ومعارف سياقية يوفرها للمتخاطبين ما تم إيراده في قطعة خطابية سابقة، وهذه المعارف يجب أن تتوافق مع نوع الخطاب ، فالمعارف التي يستلزمها الخطاب الأدبي، غيرها التي يتوقف عليها انتاج الخطاب العلمي، ينظر: أحمد المتوكل، بنية الخطاب من الجملة إلى النص، دار الأمان للنشر و التوزيع، الرباط، المغرب ، ص 19.

[1]- ينظر: نفسه، ص 18.

التخاطب عالما خطابيا من سماته أنه مستقل عن الواقع الخارجي، غير أنه قد يصف هذا الواقع أو يقتطع جزءا منه، وربما يكون عالما وليدا للتخيل المحض؛ ومن ذلك ما هو حاصل في عملية الإبداع الشعري .

أما إذا عرجنا على مفهوم الخطاب في الفكر الغربي نجده لا يختلف كثيرا عن المفاهيم السابقة، كونه يتخذ من بالمنطوق منطلقا له في تحديد حد الخطاب، يقول وفي ذلك ميشال فوكو(Michel Foucault) معرفا الخطاب: "هو أحيانا يعني الميدان العام لمجموع المنطوقات–Enonces -وأحيانا أخرى مجموعة متميزة من المنطوقات، وأحيانا ثالثة ممارسة لها قواعدها تدل دلالة وصف على عـــدد معين من المنطـوقات وتشير إليها" [1].

يحمل مصطلح الخطاب من المرونة ما يجعله ينسجم مع طبيعة النص والسياق، وممارسة الأداء اللفظي المنجز في الكلام. إلا أن جوهر الخطاب يبقى واحدا؛ فالمنطوق في جميع الحالات يشكل ذرة الخطاب ووحدته الأولى، بل وعنصره الأخير، إذ أنه الوحيد الذي يحدد خصوصية الخطاب ويميزه عن الخطابات الأخرى السابقة، لأن الخطاب يتشكل من مجموعة المنطوقات بوصفها تنتمي إلى ذات التشكيلة الخطابية[*].

لا يمكن اعتبار الخطاب بأي حال من الأحوال وحدة بلاغية أو صورية قابلة لأن تتكرر إلى ما لا نهاية يمكن الوقوف على ظهورها واستعمالها خلال التاريخ. بل هو عبارة عن عدد محصور من المنطوقات التي تستطيع تحديد شروط وجودها[2]. لأن كل خطاب قائم بذاته لا يمكن ان يطابق خطابا آخر في جميع صوره، تساهم في تحديده جملة من الشروط والظروف التي تكون مساهمة في عملية إنتاجه.

تحدد المدرسة الفرنسية مفهوم الخطاب بمقابلته بمفهوم المقول؛ والمقول –حسب اعتقادها – تتابع جمل مرسلة بين فراغين معنويين بين توقفين للعملية الإبلاغية، أما الخطاب فهو المقول منظورا إليه من زاوية الميكانيزمات الخطابية المتحكمة فيه أو المكيفة له[3].

---

[1]- ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة سالم يافوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،(د/ط)،1996، ص78.

[*]- التشكيلة الخطابية: مجموعة من المنطوقات ترتبط فيما بينها على مستوى المنطوقات وبذلك تكون التشكيلة الخطابية عبارة عن منظومة منطوقية عامة تحكم مجموع الإنجازات اللفظية ويمكن مقابلتها هنا بمفهوم البنية من خلال نظام العلاقات التي تحكم عناصر البنية. ينظر: زواوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو، رسالة دكتوراه،(غير منشورة)، جامعة قسنطينة، 1996، الجزائر، ص112.

[2]-المرجع السابق،ص111.

[3]-ينظر: ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، ط2، 2003، ص15.

لا يكاد مفـهوم الخطاب يخـرج عن إطار الارتباطات المتحكمـة فيه والتي يحددها السيـاق الظروف المنتجة له، لأنها هي التي تحدد إطاره العام وخصوصيته، الخصوصية التي يمكن لها أن تجعله متميزا بديناميكية تمكنه من المساهمة في إعطاء قيم جديدة للغة وذلك مع ما يضاف إلى المنظومة اللغوية من ألفاظ جديدة حاملة لمعاني مبتكرة، كما يحصل مع الخطاب الشعري الذي يمنح لا يكتفي فقط بإضافة ألفاظ جديدة بل يضيف إلى أخرى موجودة أصلا معاني جديدة مع مبدأ الانزياح اللغوي.

يحتكم الخطاب إلى سمة التطور التي تساهم في إثراء اللغة والتي تجعله يتماشى مع الواقع الحضاري الجديد الذي تستعمل فيه الألفاظ بصورة متكررة، غير أن عملية التكرار ها هنا تخضع بالضرورة للسياقات الجديدة التي يفرضها التطور الطبيعي للحياة، نظير ما تستلزمه الاحتياجات التعبيرية المتشعبة للفرد التي تتسع باتساع الاكتشافات العملية وغير العملية في مختلف الميادين.

يصدر –عادة – التجديد والإبداع في اللغة عن طريق الشعراء والأدباء؛ لأن لغة الخطاب الشعري لغة غير منتهية وغير محسومة، كونها في خلق متجدد وإبداع غير مقيد بحدود، لأنها لا يخضع سوى لنفسية المبدع وحده والذي يتكيف مع الواقع بخلق واقع جديد مواز يجمع بين المجرد والمحسوس في بوتقة شعرية خاصة تقوم على المزج بين ألفاظ اللغة، هنا يمكن لنا أن نسوق مثالا على ذلك بالشعر العربي القديم؛ إن التغيير الذي طرأ على الحياة الفكرية بعد الإسلام ساهم في تشكيل منظومة خطابية جديدة، أضيفت إلى الفكر اللغوي والتقاليد الأدبية التي كانت سائدة قبل الإسلام.

نُظِر إلى مفهوم الخطاب من خلال الجملة باعتبارها تمثل نقطة عبور من مجال اللغة بوصفها نظاما للعلامات إلى حيز الخطاب الذي يستعمل اللغة كوسيلة للتوصيل بافتراض متكلم ومستمع بهدف من الأول للتأثير في الثاني[1]، هذا الطرح يتبناه بنفينيست (E. Benveniste) والذي يشترط نية التأثير في أي خطاب مهما كان نوعه.

أما غريماس (J. Greimas) فينظر إلى الخطاب على أنه مرادف للنص، لأن بعض اللغات الأوربية– حسب اعتقاده– لا تتوفر على لفظ يقابل لفظتي (Discours) الفرنسية و (Discourse) الانجليزية، بالإضافة إلى

(1) – Jean Dubois, Larousse, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langages, Bordas 1999,p, 150.

أن كلا من الخطاب والنص يستعملان تبعا لذلك للدلالة على ممارسة خطابية غير لغوية كالأفلام والطقوس المختلفة والقصص المرسومة[1].

رغم تعدد مدلولات المصطلح وتفرعها من الجهتين المعجمية والاصطلاحية وذلك راجع إلى تفرع زوايا النظر لفعل الممارسة الخطابية، إلا أنها لا تكاد تخرج عن الوظيفة الأساسية لعملية التواصل الخطابي والتي تتلخص في:

- المممارسة الخطابية في حقيقتها ممارسة لملكة اللغة، يهدف من خلالها كل من المرسل والمرسل إليه إلى التواصل بقصد التأثير من جهة الأول، والتأثر من جهة الثاني.
- الممارسة الخطابية يجب لها أن تتم وفق شروط وقواعد، تتحكم في عملية التواصل الخطابي وتوجهها؛ لأن الفعل الخطابي يجب له أن يتحقق وهو محاط بظروف يفرضها السياق ويستدعيها الموقف واللذان بإمكانهما أن يجعلا من الخطاب وحدة قائمة بذاتها لا يمكن لها أن تتكرر كلية عبر الزمان؛ لأن كل خطاب يصبغ بخصوصية الموقف والسياق.
- لا يمكن لأي خطاب- بأي حال من الأحوال- أن يكون مطابقا لخطاب آخر في صورته ولا في تفصيلاته، وهذا لا ينفي إمكانية تشابه خطاب مع خطاب آخر في خطوطه العامة، لكن دون جزئياته وتفاصيله؛ فإذا أخذنا على سبيل التمثيل الخطاب الشعري العربي قبل الإسلام نجده يختلف من الشاعر إلى آخر. بل من نص إلى النص آخر، لأن السياق والموقف مختلفان، كما أن الهدف التواصلي مختلف بحسب اختلاف الموقف والسياق، مع إمكانية تشابه خطابين في معاني غرض شعري واحد تنحصر معانيه في حقل دلالي واحد يغترف منه جل الشعراء تماشيا مع العرف الفني والنقدي السائد.
- إن التمايز بين الخطابات يتجاوز حدود الانتماء إلى موضوع واحد. بل يجب أن يكون التمايز واضحا عن أنواع الخطاب الأخرى ليحقق لنفسه الهدف التواصلي الذي استحدث لأجله، فمثلا الخطاب التلفزيوني يختلف عن الخطاب المسرحي، والخطاب والقصصي يختلف أيضا عن الاثنين،

---

[1]– Grimas (AJ), Sémiotique ,dictionnaire raisonné de la théorie du langage, et coutes (Joseph), Hachette université : Paris 1979, voir : Discours, p, 102.

والخطاب الأدبي يختلف عن العلمي وعلى ذلك، فإن الخطاب يجب أن يختلف عن جميع أنماط الخطابات التي لا تشاركه في نفس المنطوقات ونفس الهدف التواصلي.

بناء على التمايز الحاصل بين أنواع الخطابات يمكن لنا الوقوف عند أهم مميزات الخطاب الشعري وتفرده عن الأنواع الأخرى، وبخاصة الخطاب العلمي البرهاني الذي يتقاطع معه في الهدف التواصلي والذي يتلخص بالأساس في تحقيق المعرفة بجميع أشكالها الممكنة بالنسبة لكليهما، وبخاصة عندما يتحول الخطاب الشعري إلى المنهل الأول للمعرفة في ظل شح مصادر المعرفة الأخرى كما هو الشأن للواقع العربي قبل **الاسلام.**

2- الخطاب البرهاني (العلمي)

مما لاشك فيه أن البرهان يمثل قواما لكل معرفة علمية يقينية، فلا ضير إن قلنا: إن الخطاب البرهاني مرادف للعلمي، وهذا ما يجعلنا نتجه إلى الوقوف عند مستويات ودرجات المعرفة العلمية التي تستند على البرهان وتتخذه منهجها الأول الذي تبني عليه معطياتها. ومن ثمة سنحاول تحديد المفهوم الذي يتيح للمعرفة أن تحظى بصفة العلم (اليقينية) .

يرجع مفهوم العلم إلى معنيين أساسيين بهما تتحقق المعرفة، هما التصور والتصديق. فأما الأول؛ فيمثل مستوى المعرفة التي لم تبلغ بعد درجة العلم اليقيني لكنها في الوقت نفسه يمكن اعتبارها مرحلته الأولى التي توصل إلى التصديق، وفي هذه المرحلة الأولى يقتصر العقل على التساؤل عن طبيعة المثير (الموضوع)، وربما قد يكون الهدف من وراء ذلك الدلالة على المثير بالاسم دون إصدار حكم عليه، وفي هذا الصدد يقول أحد الفلاسفة معبرا عن دور التصور باعتباره معطى أوليا في تحقيق المعرفة اليقينية: " لأنه هو الموجود أولا في الذهن، لأن المطلوب الأول لنا بالطبع ما هو هذا الشيء، وهذا ليس شيئا غير طلب التصور "(1).

وأما الثاني؛ فيمثل مرحلة المعرفة العلمية الناضجة. فإذا كان التصور يمثل أولى المراحل المؤدية للمعرفة العلمية اليقينية، فإن التصديق يمثل أرقى درجة في سلم المعرفة العلمية؛ ذلك أن التصديق هو أن تصل معرفتنا بأمر ما من الأمور إلى مستوى إصدار حكمين يناقض أحدهما الآخر(2). والتصديق كما يعـــرفه أبو نصر

---

(1)- أبو نصر الفارابي، المنطق عند الفارابي / كتاب البرهان وكتاب شرائط اليقين مع تعاليق ابن باجه على البرهان، نشره ماجد فخري، دار الشرق، بيروت، لبنان، 1987، ص 107.

(2)- نفسه، ص 109.

الفارابي: "هو أن يعتقد الإنسان في أمر حكم عليه بحكم أنه في وجوده خارج الذهن على ما هو معتقد في الذهن. والصادق هو أن يكون الأمر خارج الذهن على ما يعتقد فيه الذهن"[1] .

من خلال هذا التعريف للتصديق يمكن لنا التسليم بأن المعرفة العلمية اليقينية تقوم بالأساس على محاولة البرهنة والتدليل على تلك المعطيات الأولية التي تكون في التصور، ثم بعد ذلك الوصول إلى الحكم على صدق الشيء في الواقع خارج عن التصور الأول. فالتصديق قد يرادف اليقين إذا كان تصديقا تاما لكنه قد لا يكون يقينا[2].

قد يكون اليقين نفسه معرفة ضرورية، كما قد يكون معرفة غير ضرورية، ذلك أن" اليقين الضروري هو أن يُعتقد فيما لا يمكن أن يكون في وجوده بخلاف ما هو عليه أنه لا يمكن أن يكون بخلاف ما اعتقد أصلا ولا في حين ما. وغير الضروري هو ما كان يقينا وقتا ما. أما الضروري فإنه لا يمكن أن يتبدل فيصير كاذبا، بل يوجد دائما على ما هو حاصل في الذهن من سلب وحده أو إيجاب وحده "[3].

لعل هذا القول يفسر الحاجة الإنسانية إلى المعرفة والبحث الدائم عنها، وبخاصة المعرفة الدائمة أو البديهيات بخلاف المعرفة الآنية أو اليقين المتغير، أي المرتبط بزمان معين يفرضه سياق الحاجة.

أما إذا تحدثنا عن المعرفة الدائمة فإننا بلا شك نومئ إلى العلم الذي يمثل أهم مستوى من مستويات المعرفة الإنسانية التي يحصل معها التصديق أو اليقين التام والضروري بالشيء الذي نطلب معرفته؛ وهذا يعني أن العلم اليقيني في حد ذاته قول برهاني يمدنا بمعرفة الشيء الموجود أو المطلوب معرفة مطابقة تماما لما يكون عليه هذا الشيء في الوجود، يسوق لأجل ذلك ابن باجة مثالا يحدد معه كيفية حصول المعرفة قائلا: "فإنا قولنا الحيوان الناطق قول مركب قصد بتركيبه في النفس محاكاة خارج النفس، فالمعرفة هي مثال الأمر من الخارج بالحال التي حصلت له فيها النفس، و المعروف هو الأمر من الخارج. ولما كان معقول الشيء هو الشيء، ولم يكن بينهما فرق إلا بالجهة، كانت المعرفة و المعروف واحد بالموضوع اثنين بالجهة، وهو طريق كون الواحد في النفس والآخر خارج النفس"[4] .

[1]- كتاب البرهان، ص 20.

[2]- نفسه، ص 20.

[3]- نفسه، ص 21.

[4]- تعاليق بن باجة على كتاب البرهان، 107.

يعتمد الخطاب البرهاني (العلمي) بالأساس على قياس يقيني تكون مقدماته الأولى صادقة وضرورية، كما يجب أن يكون مطابقا للواقع تماما أو الوجود الذي يحيل إليه ولكي تتحقق هذه العملية يجب أولا معرفة العلة التي صار بها ذلك (الشيء) موجودا، وهذا يتحقق أيضا بشرط أول هو المعرفة السابقة لهذه العلة وهذا يعني وجود أشياء ما تتعذر معرفة علتها أو عللها لأول وهلة، وهنا يصبح من الضروري معرفة أشياء أخرى تساعد أو تمهد لمعرفة تلك الأسباب أو العلل، من خلال هذه المعطيات السابق ذكرها يمكن القول: بأن القول البرهاني ليس واحدا، بل مستويات متعددة ومختلفة كل منها يمثل مستوى من المعرفة العلمية [1].

1-2-أنــواع الخطاب البرهاني:

سنتحدث ها هنا عن أصناف الخطاب البرهاني كما حددها الفلاسفة المسلمون ومن ثمة الوقوف عند الغرض المعرفي الذي يهدف الخطاب اليقيني إلى بلوغه من خلال شبكة العلاقات المنطقية بين مستويات الخطاب البرهاني.

لعل ابن باجة هو من فصّل في هذه القضية بقوله :" والعلوم اليقينية ثلاثة: أحدها اليقين بوجود الشيء فقط، وهو علم الموجود، وقوم يسمونه علم أنّ الشيء، والثاني اليقين بسبب وجود الشيء فقط، وقوم يسمونه علم لما الشيء، والثالث اليقين بهما جميعا"[2].

يستند ابن باجة في تصنيفه للخطاب البرهاني إلى تصور الفارابي لأصناف البرهان المعروفة (برهان الوجود- برهان السبب- البرهان المطلق)، وهي الأصناف التي يتحدد على ضوئها نهج المعرفة اليقينية التي تنطلق من مقدمات سابقة إلى نتائج صادقة، أو لنقل تتدرج من الجزء إلى الكل الذي يكون الهدف من وراءه تعميم الحكم والوصول إلى اليقينية المطلقة. غير أننا نجد أبا بكر ابن باجة في تعليقه على كتاب الفارابي حول (البرهان) يطرح بعض الإشكالات التي يهدف من خلالها إلى تعميق معرفتنا بأصناف القول البرهاني.

وأما القضية التي لفتت انتباهه من خلال ترددها أكثر من مرة في نص الفارابي فتتعلق بمفهوم الشيء؛ لأن هذا المفهوم يطرح إشكالا هاما يجب معالجته لنتبين طبيعة القول البرهاني وأصنافه، وهنا يرى ابن باجة

(1)- ينظر: محمد العمارتي، القول البرهاني عند ابن باجة، مجلة مدارات ع4 http://repository.thiqaruni.org/journal3/47(45).doc

(2)- تعاليق بن باجة على كتاب البرهان، ص 118.

بأننا إذا كنا نقصد بـ (الشيء) ما هو مفرد، فإن البراهين لا تنتج المفرد. وإن قصدنا به (القضية) فهذه الأخيرة لا يمكن اعتبارها شيئا، بل نعتبرها موجودا من الموجودات[1].

يؤكد ابن باجة على أن ما يقصده المعلم الثاني بالشيء هو (القضية) من جهة صدقها ويقينها ومطابقتها للموجود، وبذلك يتأكد لنا مرة أخرى أن من أهم الأغراض المعرفية للخطاب العلمي البرهاني تتلخص في محاولة الوصول من خلاله إلى مستوى مطابقة الفكر النظري للوجود الذي يحيل إليه ويسعى إلى تكوين معرفة حوله، أيا كانت المظاهر أو الجوانب التي يشملها هذا الوجود[2].

لا يحيد ابن باجة عن منهج الفارابي الذي حدده لبلوغ المعرفة اليقينية والمطلقة للموجودات، فهو يرى بأن الموضوع المجهول الذي نود معرفته إنما يكون لنا ذلك بواسطة موضوع آخر (معروف) غير أنه لا يمكن لنا اعتبار هذا البيان برهانا إلا إذا كان هناك بين الموضوعين (المجهول والمعروف) علاقة ذاتية.

والعلاقة بينهما إما أن تكون علاقة متقدم معروف بمتأخر مجهول، وإما أن تكون عكس ذلك. وهكذا فإننا إما أن نبيّن المجهول بالموضوع المعروف المتقدم عليه وهنا نكون أمام برهان مطلق يثبت لنا وجود (الموضوع) المجهول وسببه. وإما أن نبين الموضوع المجهول لمعروف متأخر عنه يعطي وجوده فقط، وهنا نكون أمام معرفة استندت فقط إلى برهان الوجود أو الدليل[3]. وأما إذا تبين لنا سبب المجهول بواسطة الموضوع المعروف المتقدم عليه استنادا إلى وجود ذلك المجهول كنا أمام معرفة اعتمدت على برهان السبب، وهذا يعني أن معرفة السبب المجهول لا يمكن أن تتم إلا إذا كان وجوده معلوما لنا.

بناء على ما يطرحه ابن باجة يمكن الوقوف عند خصائص كل صنف من أصناف الخطاب البرهاني وهي كما يلي:

2-1-1-برهان الوجود

إن هذا النوع من البرهان يهدف إلى اثبات وجود الموضوع المجهول بواسطة موضوع معروف يكون متأخرا عنه، وفي هذا الصدد يسوق ابن باجة مثالا بقوله: " إن الإنسان حساس، والحساس حيوان، لم ينتج: الإنسان حيوان، فالحيوان الذي هو الطرف الأعظم ماهية الموضوع أو بعض ماهيته، والحساس متقدم

---

(1)- نفسه، ص 118.

(2)- ينظر: محمد العمارتي، القول البرهاني عند ابن باجة.

(3)- جمال الدين العلوي، نظرية البرهان و دلالتها في الخطاب الفلسفي لابن رشد مجلة أكاديمية المملكة المغربية ، 1985/11/12 ، ص 72-73.

له بالإطلاق ومتأخر عنه بالإضافة إلى الإنسان"[1]، و بذلك نخلص مع ابن باجة إلى القول بأن الحيوان هو سبب وجود الحس للإنسان. إلا أن قولنا (الحساس) الذي اعتبرناه متقدما بإطلاق بالنسبة للموضوع ومتأخرا عنه بالنسبة للإنسان هو الذي أفادنا العلم اليقيني بوجود الحيوان للإنسان. "وليس وجود الحيوان للإنسان غير وجود الإنسان. فالإنسان إذ هو المعلوم بهذا البرهان، وهو شيء. والسؤال عنه كان : هل الحيوان موجود بالإنسان أم لا ؟ "[2]

وما يمكن استخلاصه من قول بن باجة أن ما يشغل فكر الباحث أو الناظر من خلال برهان الوجود هو أن يصل إلى إقرار وجود أو عدم أخذ النقيضين[3]، وبذلك فإن هذا النوع من الخطاب البرهاني يهدف إلى التدليل على آنية الشيء أو عدمها .

2-1-2- برهان السبب:

هذا النوع من البرهان فيرتبط معرفيا بالسابق له، ذلك أنه يمثل المرحلة الثانية من التدرج في البحث لمعرفة الشيء، ففي حال عدم يقينية المعرفة بوجود الشيء التي تحصل ببرهان الوجود لا يمكن حدوث برهان السبب، وحتى يتأكد لنا هذا الارتباط المعرفي بين البرهانين، يقول ابن باجة " وأما برهان السبب فمبدأ الحركة فيه من أحد النقيضين محصلا ، والسؤال عنه بكم لأن قد علمنا أن لهذا الموجود سببا، لكننا لم نعلم ماهية هذا السبب، وفي برهان الوجود المتقدم فإن علمنا الأمرين منفردين ولم نعلم هل أحدهما محمول للآخر أم لا"[4].

إن أهم ما يلح عليه ابن باجة وهو بصدد معالجة أنواع الخطاب البرهاني؛ هو تأكيده على أن المطلب الأساسي الذي نسعى إليه هو تحصيل المعرفة اليقينية بموضوع ما أو محمول ما، أو ما اسماه الفارابي وابن باجة بعلم الوجود أو (الشيء) غير أن مفهوم الشيء لا يقتصر إطلاقه على ما اسماه ابن باجة بالموضوع، بل يقصد به أيضا المحمول أو الصفة التي قد تحمل على هذا الموضوع، ذلك أن برهان السبب قد سعى من خلاله إلى علم المحمول حسب تعبير ابن باجة دائما.

---

[1]- تعاليق بن باجة على كتاب البرهان، ص 118.
[2]- نفسه، ص 118.
[3]- نفسه، ص 120.
[4]- نفسه ، ص 120.

مما تقدم يتضح لنا بأن البراهين أيا كان نوعها، فإنها تؤكد على المطلب المعرفي والذي يكون هدفها الأساسي الذي تسعى إليه، لأن تحصيل المعرفة أو العلم اليقيني بالموجودات والأشياء، وحده الذي يوصلنا إلى مستوى مطابقة الفكر لموضوعه، ومن ثمة ملاءمة القول أو الفكر النظري الحاصل في الذهن بالوجود الذهني، أو كما يقول ابن باجة: " فكيف كانت البراهين فقد ظهر أن المعلوم بها هو واحد شيء، وهو الموجود، فإن غايتنا بهذه البراهين وبالجملة، فكل طلب إنما هو علم الموجود، وأن يكون ما يحصل في أذهاننا مطابقا لما عليه الأمر من خارج وجوده[1].

2-1-3- البرهان المطلق

لو تتبعنا الترتيب المنطقي لمنهج المعرفة بالموجودات لأدركنا بأن هذا النوع يشكل حسب فهم ابن باجة أعلى مراتب الخطاب البرهاني، كما أنه يشكل إحدى نماذج البرهان التي يتعين على الباحث اعتمادها في منهج البحث في العلم الطبيعي بصفة عامة.

ينطلق ابن باجة من التأكيد على وجود وجه شبه بين البرهان المطلق وبرهان الوجود، وهذا التشابه يبدو في حكم البرهان المطلق ومبدأ حركته مماثلة لحكم برهان الوجود، غير أن الفرق بينهما يكمن في أن برهان الوجود إذا أفادنا حده الأوسط وجود الأعظم للأصغر، طرحناه فلم نحفل به بعد[2].

إن هذا البرهان يحدد فقط البحث عن سبب وجود الموضوع، حيث تكون معرفتنا إلى هذا الحد في إطار برهان السبب وحده، وأما إذا كان الحد الأوسط في البرهان المطلق يفيدنا -حسب ترتيب القياس المنطقي- وجود الأعظم أو الأكبر للأصغر ثم حدث أن انكشفت لنا في طريق آخر أن هذا الحد الأوسط الذي أثبت لنا وجود الموضوع هو سبب وجوده، كنا بذلك أمام معرفة يقينية مستندة إلى برهان مطلق ومطابقة تماما لما هو كائن في الوجود [3]. ولتوضيح ذلك نستحضر مع ابن باجة احدى الأمثلة الدالة والتي يبين لنا من خلالها طبيعة البرهان المطلق: فعند قولنا مثلا بأن هذه الدار فيها طبيخ، فإن هذا القول يمثل في حد ذاته مقدمة ضرورية ويقينية يتأكد من خلالها وجود موضوع ما .

---

[1]- تعاليق بن باجة على كتاب البرهان، ص 118-119.

[2]- نفسه ، ص 121.

[3]-نفسه، ص 121.

إن معرفة وجود هذا الموضوع تكون حاصلة بالضرورة من خلال إثباتنا لوجود الطبيخ في الدار، غير أن هذا القول يتضمن في حد ذاته -وبشكل ضمني- تواجد شيء آخر يرتبط في علاقة أنطولوجية ضرورية مع (وجود الطبيخ) وهذا الشيء (هو النار)، فالنار إذا هي السبب الأساسي المباشر لوجود الطبيخ، وبذلك يكون هذا القول برهانا مطلقا مادام هذا الأخير قد اجتمع به اليقين بالموجود والسبب معا[1].

يتبين لنا من خلال ما تقدم أن هذا النوع من الخطاب البرهاني يجب أن ينطلق من مقدمات يقينية ضرورية تفيد إثبات كينونة الموضوع، كما يعتمد على حد أوسط يكون جسرا نحو معرفة علة وجوده، وبذلك يمكن القول بأن هذا النوع من القول البرهاني يمثل من الوجهة المعرفية أعلى مراتب العلم اليقيني؛ لأنه يصل بالناظر إلى مستوى مطابقة الخطاب النظري للوجود أو الواقع الكائن، يقول في ذلك ابن باجة:" فالبرهان على الإطلاق وهو القياس اليقيني قوة البرهان على الإطلاق بجملته قوة الاسم، وهو الآن يتكلم في البرهان الذي هو أشد مطابقة للوجود، إذن هو أحرى بالتقدم"[2].

وفي الختام نخلص إلى أن الخطاب البرهاني إنما يكون محكوما بأسس تعتمد على المنطقية والقياس؛ لأنه يتخذ لنفسه منهجا معينا في تحقيق المعرفة المنشودة والذي يقوم بالأساس على منهج خاص يتبع التدرج المنطقي الذي يسمو إلى مستوى المعرفة اليقينية التي تستلزم الانطلاق من مقدمات معرفية أنطولوجية يقينية وضرورية ليصل إلى نتائج معرفية مطابقة تماما للواقع أو للوجود الطبيعي، وهذه العملية تتم تحت سلطان العقل الذي ينطلق من الواقع المحسوس ليعود إليه بأحكام مطلقة يهدف من وراءها إلى تعميم الأحكام ومن ثمة حصول المعرفة المرجوة.

(1)-كتاب البرهان، ص 26.

(2)- تعاليق بن باجة على كتاب البرهان ، ص 123.

3- الخطاب الشعري

يتحدد مفهوم الخطاب الشعري من خلال طبيعة الخطاب بشكل عام -كما أشرنا سابقا- والذي يتطلب حضور مُخَاطِب ومُخاطَب لتتم عملية التواصل في أكمل حالاتها، أو لنقل بتعبير آخر يجب توافر شروط الخطاب لتتحقق العملية الخطابية، والأمر ينسحب على الشعر باعتباره في جوهره عملية تواصلية تهدف إلى إيصال رسالة ما.

ترسّخ هذا التصور في فكر أسلافنا المشتغلين في الحقل الفلسفي والنقدي، وهو التصور الذي سنحاول الوقوف عنده لاستخلاص أهم الطروحات التي تناولت القيمة المعرفية للخطاب الشعري، ولعلنا نطمح أيضا من وراء العودة إلى المفاهيم التراثية للشعر من الزاوية الفلسفية للوقوف عند حقيقة تعامل علمائنا مع النص الشعري وتحديد موقفهم منه، باعتباره وسيلة من وسائل تحقق المعرفة الإنسانية المنشودة.

يعود الشعر في نشأته إلى عهود قديمة، حيث ساير الإنسان منذ البدء فعبر عن شغفه بالاكتشاف والمعرفة، وهذا ما جعل الفكر النقدي يعود بالشعر -في كل مرة - إلى ينابيعه الأولى التي احتضن معها الشعر طموحات الإنسان وعبر عنها تعبيرا فنيا راقيا.

تكفّل الشعر بالتعبير الإنساني عن الموقف من الوجود، وتكفّل النقد بالكشف عن جماليات هذا التعبير، وتكفّلت الفلسفة بالكشف عن المرجعيات الفكرية لما يطرحه الشعر من معاني ورؤى، لعله المنطلق الذي انطلق منه المفكرون فلاسفة ونقادا في سبيل تحديد مهام الشعر ومن ثمة الوقوف عند القيم التي يطرحها والتي تفرض نفسها باعتبارها أحد الطرق الموصلة إلى المعرفة.

بما أن الشعر يشارك في هدفه وغاياته الفلسفة في كون كليهما يمثلان سبيل الإنسان للإشباع المعرفي، فإن العلاقة توطدت بينهما أكثر في الدرس الفلسفي والنقدي، عندما استندت مفاهيم الشعر على ثقافة فلسفية بغية الإفادة منها، ولعل أول من متّن وشائج هذه العلاقة هم الفلاسفة الذين درسوا الشعر ضمن أقسام المنطق والسياسة والنفس والأخلاق والموسيقى ضمن العلوم الرياضية، كما درسوا الرسم والنحت في أقسام أخرى للفلسفة بمعناها الشامل في التراث[1].

---

[1]- ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص 13.

إن الإفادة من الفلسفة في شمولها ربما تعلم الباحث في الشعر ضرورة ارتباط مفاهيمه عن الشعر بمفاهيم أخرى متكاملة عن الحياة. ونقدنا العربي القديم طعَّم مفاهيمه حول الشعر بالفلسفة يقول جابر عصفور معبراً عن ارتباط الشعر بالفلسفة: "ولا أحسب أن أي ناقد يستطيع أن يمضي طويلا في مناقشة مهمة الشعر، أو مهمة الفن بعامة دون أن تكون لديه مفاهيم أكثر شمولاً عن مهمة الإنسان وموقفه من الحياة والواقع، فضلا عن علاقة الفن بتلك المهمة أو هذا الموقف، وبمثل ذلك يلحظ الناقد العلاقة المتبادلة بين اكتمال الفن واكتمال الحياة على السواء"(1).

وبما أن الشعر العربي القديم كان يمثل تارة تساؤلات كونية حول حقيقة الوجود الإنساني بصفة خاصة، وتارة أخرى يحاول شعراؤه إيجاد تفسير لتلك التساؤلات ومن ثمة إيجاد إجابات؛ وإن كانت لا تروي عطش الظمآن الراغب في المزيد، فالشعر في هذه الفترة استطاع أن يملأ حالة الخواء المعرفي –ولو نسبيا– الذي كان مطبقا على حياة العرب، فكان بديلا للمعرفة المنطقية اليقينية التي لم تكن شائعة بينهم.

نظير الدور الذي لعبه الشعر معرفيا في حياة العرب سنحاول مقاربة مفاهيم الخطاب الشعري بالعودة للمفاهيم التراثية التي وقفت عند هذا الدور للشعر، وعلى ذلك سنتوخى محاولة الكشف عن طبيعة التواصل والتقاطع بين الشعر والفلسفة والذي مد جسوره علماؤنا القدامى من خلال إعطاء مفهوم الشعر وفق تصور فلسفي.

وإذ نتحدث عن مفهوم الشعر من زاوية النظر الفلسفية(*)، فإننا نحاول أن نبني تصورا يتعامل مع التراث الشعري من منظور الوعي بالحاضر الذي يفرض الاختلاف في وجهات النظر ويثير النقاش حول قدرة

---

(1)–نفسه، ص 13.

(*)– إنما ركزنا على التصور الفلسفي لمفهوم الشعر لأننا ننظر إليه–من خلال مشروع الدراسة– على أنه ضرب من المعرفة اللازمة عند العرب قبل الإسلام. كما أن المفاهيم التي أعطيت للشعر في التراث النقدي العربي، يغلب عليها التصور الذي يعطي أهمية بالغة للغة والبناء على حساب عنصر التخييل والرؤيا، وبالتالي نُظر للشعر على أنه نوع من المعرفة الجمالية، ومثال ذلك تعريف ابن طباطبا للشعر والذي يركز فيه على الجانب الظاهري للشعر، أو على ما يبده المتلقي من الانتظام الايقاعي للكلمات، فيقول فيه:" كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد الذوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض الحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلّف معه". ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق طه الحابري، ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة،(د/ط)، 1965، ص3-4.

– يعلق الدكتور جابر عصفور على التعريف قائلا" وأهم ما في هذا التعريف أنه يحدد الشعر على أساس الانتظام الخارجي للكلمات، صحيح أن هذا التعريف لا يشير صراحة إلى القافية إلا أنها متضمنة فيه. والتعريف–فضلا عن ذلك– لا يهتم بالجانب التخيلي من الشعر، من حيث مصدره أو تأثيره، وإنما يهتم بالشعر في ذاته باعتباره بنية لغوية منتظمة على أساس من الطبع والذوق". السابق، ص25.

هذا التراث على بعث نفسه مع إلحاحه على الباحث، لإعادة القراءة والتفسير والمساءلة علّنا نظفر بمحصلة ذلك الصراع المستمر حول تراثنا الشعري عبر مراحله التاريخية بأبعادها الاجتماعية والفكرية المتباينة.

يحاول الفلاسفة المسلمون القدامى إعطاء تصورات ومفاهيم للشعر من خلال وضعه أولاً في دائرة الفن بصفة عامة ثم التدرج به شيئا فشيئا للخروج بمفاهيم تختص به وحده، والمفاهيم تكون قائمة بالأساس على الأداة التي يتخذها الشعر في بلوغ غايته. لعل الفارابي من الفلاسفة الأوائل الذين عرضوا لقضية الشعر أو (الأقاويل الشعرية)، فهي عنده من شأنها "أن تؤلّف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول"[1].

يتضح من خلال هذا التعريف الموجز للشعر بأنه يقوم على مجموعة من القوانين تختص به وتميزه، لعل أهم تلك القوانين تلك التي تتعلق بصناعة الشعر ضمن الإطار الفني الذي ينتمي إليه، والذي يتخذ من المحاكاة للواقع الخارجي مرجعه الأساس الذي يستند إليه الشاعر الفنان في تأليف وصناعة أقاويله.

لا تنفصل رؤية الفارابي للشعر على أنه ضرب من محاكاة عن رؤيته له بوصفه فرعا من فروع المنطق؛ ذلك أن ما يميز الشعر بوصفه أقاويل عن غيره من الأقاويل المنطقية التي عدّ من ضمنها (كالبرهان والجدل والسفسطة والخطابة)، أنه يعتمد على المحاكاة[2].

إن الفصل بين الأقاويل الشعرية –ضمن إطارها الفني– والأقاويل المنطقية الأخرى كالبرهان والجدل والخطابة، مثّل إحدى المنطلقات التي تأسست عليها النظرية الشعرية في الفلسفة العربية ؛ ذلك أن الفن يعتمد على المحاكاة بالدرجة الأولى، كما أن المحاكاة جعلت منه موازيا للواقع ورديفا له؛ لأن العمل الفني ليس الواقع عينه كما أنه لا يمكن أن يكون منفصلا عنه، بل تراه يخلق واقعا مثاليا يكشف في طياته عن الأشياء المتخفية عن أعين المتلقين، وهنا تبرز قضية أخرى في العرف الفلسفي والنقدي؛ ألا وهي علاقة الفن بالمتلقين ومدى تأثيره فيهم باعتباره رسالة تطمح إلى تحقيق أهداف معرفية وجمالية، القضية التي سنقف عليها لاحقا.

يعتمد الشعر على المحاكاة شأنه شأن الفنون الأخرى التي يشترك معها؛ من ذلك النحت والتمثيل والرسم غير أنه يتفرد ويتميز عنها في الأداة؛ لأن أداة الشعر هي اللغة والتي تدخله بدوره دائرة أخرى لتجعله يتقاطع مع الأقاويل البرهانية والجدلية، أو كما يقول جابر عصفور: "وإذا كانت خصوصية المادة تصل علم الشعر بعلوم اللسان، من حيث هو لغة، فإنها تصله بعلوم أخرى، لم يكن يعرفها العرب، هي علوم الأوائل

---

[1]–إلفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، 1983، ص 71.

[2]– نفسه، ص 71.

أو الأعاجم، كما كان يطلق على المعارف الفلسفية. ومن هذه الزاوية يتصل علم الشعر- من حيث خصوصية دلالته وكيفية بنائه- بالمنطق، كما يتصل بالصناعة المدنية من حيث غاياته، وبالتالي بعلمي الأخلاق والسياسة"[1].

يُشارك الشعر فروع الفن الأخرى في المرجع ويفترق عنها في الأداة؛ لأن وسائل المحاكاة في الفنون تختلف من فن لآخر، وهذا الأمر لم يغفله الفارابي عندما تحدث عن خصوصية الشعر وتميّزه عن تلك الفنون، يفرق الفارابي بين نوعين من المحاكاة؛ محاكاة بفعل، ومحاكاة بقول، وذلك في قوله: "فإن محاكاة الأمور قد تكون بفعل وقد تكون بقول – فالذي بفعل ضربان: أحدهما: أن يحاكي الإنسان بيده شيئا ما، مثل أن يعمل تمثالا يحاكي به إنسانا بعينه أو شيئا غير ذلك، أو يفعل فعلا يحاكي به إنسانا ما أو غير ذلك. والمحاكاة بقول: هو أن يؤلف القول الذي يصنعه أو يخاطب به من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول، وهو أن يجعل القول دالاً على أمور تحاكي ذلك الشيء"[2].

يتميز الشعر ويختلف عن الفنون الأخرى في أداة المحاكاة التي تكون باللغة في الشعر، وبالحركة والتمثيل في باقي الفنون، وهنا يشير الفارابي إلى اتفاق الشعر والرسم، أو ما يسميه (بصناعة التزويق) في أن كليهما يقوم على (المحاكاة) أو (التشبيه). غير أن كلا منهما -في الوقت نفسه- له وسيلته الخاصة في التعبير عن تلك المحاكاة؛ فالرسم يستخدم الأصباغ والشعر يستخدم الأقاويل، يقول في ذلك: "إنّ بين أهل هذه الصناعة (يقصد الشعر) وبين أهل صناعة التزويق مناسبة، وكأنهما مختلفان في مادة الصناعة ومتفقان في صورتها في أفعالها وأغراضها؛ أو نقول: إن الفاعلين والصورتين والغرضين تشابها، وذلك موضع هذه الصناعة الأقاويل، وموضع تلك الصناعة الأصباغ، وإن بين كليهما فرقا، إلا أن فعليهما جميعا التشبيه وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم"[3].

(1)- مفهوم الشعر،ص18.

(2)- الفارابي، كتاب الشعر، تحقيق: محسن مهدي، مجلة شعر، بيروت، عدد 12 ، 1959، ص 93.

(3)- الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، تحقيق عبد الرحمان بدوي، ضمن أرسطو طاليس، كتاب فن الشعر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، (د/ط)، 1953،ص157-158.

اللغة إذا هي أداة الشعر وموطن تميزه، والتي يجب أن تكون لغة خاصة لتناسب فعل المحاكاة، كما تلزم صاحبها بالتعامل معها بنوع من الدقة وحسن الاختيار في تأليف القول، وهذا ما جعل الفارابي يعتبرها صناعة يتفنن صاحبها في إتقانها[*] ؛ لأنه يقوم بعملية اختيار للغة لتتناسب وطبيعة الشيء الذي يحاكيه، والتناسب هاهنا لا يتوقف عند مناسبة اللفظ للمعنى، بل يجب أن تراعى فيه ظروف السياق ليجعل القول دالا على الشيء كما لو كان الحقيقة التي يتطلع إليها السامع حتى يُخيّل له أن الشيء المحاكى والواقع قريبان من بعضهما البعض.

يتضح جليا أن الفكر الثاقب للفارابي ومعرفته بطبيعة الشعر هيأت له السبل لاكتشاف العملية التواصلية التي تحدث مع الأقاويل الشعرية، والتي أدخلتها دائرة الخطاب بمفهومه الحديث؛ وذلك من خلال حرصه على وجوب مراعاة المرسل في الشعر للسياق ولظروف المرسل إليه، وأيضا مراعاة هيئة المرجع أو الشيء المراد محاكاته والذي يدور عليه الخطاب، والأدوات التي تمرر من خلالها رسالة الخطاب.

أما إذا انتقلنا موقف ابن سينا من الشعر، فإننا نجده يسير على نهج الفارابي، حينما أدرك العلاقة بين الشعر والفنون والتي مدت وشائجها الخصيصة المحاكية التي تقوم عليها كل الفنون بما في ذلك الشعر، فهو يشير إلى أن كلاًّ من الشاعر والمصور محاك. غير أن وجه الخلاف بين ابن سينا والفارابي في وسيلة المحاكاة، فإذا كان الفارابي يحصرها في اللغة، فإن ابن سينا يرى بأن المحاكاة لا تكون في اللغة فحسب. بل تكون من قبل ثلاثة أشياء هي الكلام واللحن والوزن، يقول: "والشعر من جملة ما يُخيِّل ويحاكي بأشياء ثلاثة: باللحن الذي يتنغم به، فإن اللحن يؤثر في النفس تأثيرا لا يُرتاب به، ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك. وبالكلام نفسه، إذا كان مخيلا محاكيا. وبالوزن، فإن من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر"[1].

لعل ابن سينا قد تفطن لطبيعة الأقاويل الشعرية التي تلجأ إلى المحاكاة، غير أن المحاكاة باللفظ وحده قد لا تحقق مرادها في نفس المتلقي؛ لأن الشعر إنما يؤثر في النفس من جهة اللفظ والمعنى والوزن واللحن؛

---

[*]- لا يخرج الفارابي عن المفهوم النقدي السائد في عصره حول الشعر، باعتباره صناعة كسائر الصناعات، فهذا ابن سلام الجمحي(232هـ) يتحدث عن صناعة وثقافة للشعر" يعرفها اهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات ". طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة،(د/ط)، 1974. ج1،ص 6.

[1]- ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، تحقيق عبد الرحمان بدوي، ضمن كتاب أرسطوطاليس، فن الشعر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص168.

فاللحن من شأنه أن يهز النفس بالانقباض أو الانشراح وهي تستقبل الألحان الشعرية التي يجب أن تكون مطابقة للموقف والسياق والغرض، أما الوزن فإنه يدفع النفس إلى القبول أو النفور، وأما الكلام فيتوقف على القدرة الابداعية الخلّاقة للمبدع وقدرته على توليد المعاني وابتكارها باللغة، وعلى ذلك يجب أن تعتمد المحاكاة الشعر على هذه الأدوات ليترك الشعر أثره.

يؤكد ابن رشد على هذه الخاصية للمحاكاة في الشعر، والتي تكون من قبل الوزن واللحن والكلام، فيقول:" والتخييل والمحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء: من قبل النغم المتفقة، ومن قبل الوزن، ومن قبل التشبيه. وهذه قد يوجد كل واحد منها مفردا عن صاحبه، مثل وجود النغم في المزامير والوزن في الرقص، والمحاكاة في اللفظ، أعني الأقاويل غير الموزونة. وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها، مثل ما يوجد عندنا في النوع الذي يسمى الموشحات والأزجال، وهي الأشعار التي استنبطها أهل هذه الجزيرة....فإن أشعار العرب ليس فيها لحن، وإنما فيها: إما الوزن فقط، وإما الوزن والمحاكاة معا"[1].

يبدو جليا أن ابن رشد قد توجه مباشرة للجانب التطبيقي للشعر وذلك من خلال محاولة تطبيق الأطروحات النظرية التي استجمعها حول المحاكاة في الشعر الأندلسي(الموشحات والأزجال) والذي يتميز بطابعه النغمي بخلاف الشعر العربي التقليدي الذي يغيب عنه اللحن، فإذا كان النوع الأول (الشعر المغنى) يقوم على المحاكاة باللحن والكلام والوزن، فإن النوع الثاني (الشعر التقليدي) يكتفي بالوزن فقط، أو الوزن والكلام مجتمعين. وربما يكون هذا السبب هو الذي دفع بالفارابي أن لا يعتبر اللحن جزءا من المحاكاة في الشعر.

وما يمكن استخلاصه من أن هذه التعريفات للأقاويل الشعرية، أنها تقوم بالأساس على المحاكاة التي تعد جوهر الفن بصفة عامة، كما أنها الخاصية التي تميّزه عن الأقاويل البرهانية والجدلية والخطابية. ولأن الشعر سليل من رحم الفن؛ فإنه يجعل من المحاكاة مرجعه الأول أثناء تشكله، غير أن المحاكاة في الشعر تتخذ وسائل وأدوات خاصة والتي حُصِرت في اللغة عند الفارابي، واللغة (الكلام) والوزن عند ابن سينا وابن رشد، وهذا–طبعا– إذا استثنينا الشعر الذي يعد اللحن عنصرا أساسيا فيه.

[1]– ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق عبد الرحمان بدوي، ضمن أرسطو طاليس، فن الشعر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص60-61.

من منطلق خصوصية الفن الشعري القائمة على المحاكاة والاستعمال الخاص للغة، سنقف عند مفهوم المحاكاة، ومفهوم التخييل والأثر الذي تحدثه اللغة والوزن في الشعر.

3-1- المحاكاة

تنهض القصيدة الشعرية على محاكاة الواقع بكل مكوناته بأشيائه، وأفعاله، وقيمه، غير أن الشعر لا ينقل الواقع كما هو نقلا حرفيا، بل ينقله بطريقة مشابهة له لتجعل منه واقعا معدلا بفعل المحاكاة والتي تجعلنا نرى الواقع من خلالها، لنبصر واقعا متجددا متعاليا عن الواقع المألوف، فكأنها تقدم لنا معرفة جديدة توازي ما ألفناه مع المعرفة العقلية البرهانية، هنا تكمن أهمية المحاكاة في الفن والشعر، وهي الأهمية التي لم تغب عن الفكر الثاقب لفلاسفتنا ونقادنا فأسهبوا في الحديث عنها.

يعرف الفارابي المحاكاة بقوله: "ولا يظنّنّ ظان أن المغَلِّطَ والمحاكي قول واحد، وذلك أنهما مختلفان بوجوه: منها أن غرض المغلّط غير غرض المحاكي، إذْ المغلّط هو الذي يغلّط السامع إلى نقيض الشيء حتى يوهمه أن الموجود غير موجود، وأن غير الموجود موجود. فأما المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض، لكن الشبيه ويوجد نظير ذلك في الحس، وذلك أن الحال التي توجب إيهام الساكن أنه متحرك، مثل ما يعرض لراكب السفينة عند نظره إلى الأشخاص التي هي على الشطوط، أو لمن على الأرض في وقت الربيع عند نظره إلى القمر والكواكب من وراء الغيوم السريعة السير هي الحال المغلّطة للحس؛ فأمّا الحال التي تعرض للناظر في المرائي والأجسام الصقيلة فهي الحال الموهمة شبيه الشيء"[1].

يضع الفارابي حدا فاصلا بين المحاكي وبين المغلّط، فإذا كان الأول (المحاكي) يوهم بشبيه الشيء ولا يهتم إن كان ما يبدعه الخيال الشعري حقيقيا أم غير حقيقي بقدر ما يقيم شأنا ويحرص على إحداث نوع من التأثير عن طريق تقديم الشبيه أو المثيل؛ لأن الحقيقة تقاس بحجم الأثر، فإن الثاني(المغلّط) ينحصر غرضه في محاولة -عن طريق الإيهام- إثبات شيء ما على أنه الحقيقة ولو كان مناقضا لها، فالإيهام الذي تقوم عليه المغالطة السفسطائية لا يماثل الإيهام الذي يقوم عليه الفن عموما والشعر خصوصا.

وبما أن المحاكاة في الشعر-حسب رأي الفارابي- تقوم على المشابهة المستمدة من الواقع، فإن العمل الفني يكون مرجعه الواقع وتكون علاقته به علاقة الصورة بالمرجع (الأصل)، غير أن هذه العلاقة يجب أن

[1]-الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص 151-152.

تبقى في حدود المماثلة والمشابهة لا المطابقة والتقليد الحرفي، يقول تأكيدا لذلك حين عرف الأقاويل الشعرية بأنها :" هي التي تركّب من أشياء شأنها أن تخيّل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما، أو شيئا أفضل أو أخسّ، وذلك إما جمالا أو قبحا أو جلالة أو هوانا أو غير ذلك مما يشاكل كل هذه"[1].

يتسامى الشعر إذا عن مطابقة الواقع، بل يعمد إلى إعادة تشكيله فيبدو في صورة أفضل أو أخس، ومن شأنه أن يرفعه فيجله بأن يضيف إليه حسنا، أو يُسفله بأن يلحق به قبحا فيهينه، وهذا الأمر يحدث تحت سلطة المتخيلة[*] وما تهبه للمبدع – أثناء تركيب الصور والمعاني–من مخزون مستلهم من المصوِّرة والحافظة[**]. فالمخيلة هي التي تتصرف في المعاني فتعيد تركيب الصور بطريقة قد تشابه ما كانت عليه في الواقع أو تخالفه، وعدم مطابقة الواقع الذي تختص به الأقاويل الشعرية والذي يعد شرطا لها هو الذي جعلها تفترق عن الأقاويل البرهانية التي يشترط فيها مطابقة الواقع.

لا يجانب ابن سينا الفارابي، بل تراه يؤكد على ضرورة محاكاة الواقع عن طريق المماثلة والمشابهة، حين يقول معرفا المحاكاة:" والمحاكاة هي إيراد مثل الشيء وليس هو هو، فذلك كما يُحاكى الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي. ولذلك يتشبه بعض الناس في أحواله ببعض ويحاكي بعضهم بعضا ويحاكون غيرهم"[2]. فالمحاكاة تعطي شبيه الشيء ولا تنقله كما هو، ويسوق مثالا على ذلك؛ فصورة الحيوان الطبيعي

---

(1)– الفارابي، إحصاء العلوم، ، تحقيق: عثمان أمين، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط3، 1968، ص67.

(*)– المتخيلة: هي القوة الباطنة الثالثة، وهي مرتبة في التجويف الأوسط عند الفلاسفة المسلمين ما عدا الفارابي، الذي يجعل مكانها القلب. ويسميها الكندي المصورة أو الفنتازيا أو التخيل والذي يعرفها بقوله: " إنها القوة التي توجد صور الأشياء الشخصية بلا طين، أعني مع غيبة حواملها عن حواسنا". رسالة في حدود الأشياء، رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق محمد عبد الهادي ابي ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1950، ج1، ص167.

وهذه القوة إذا استعملها العقل سميت مفكرة، وإذا استعملها الوهم سميت متخيلة. ولا يقتصر عملها على استعادة صور المحسوسات وتذكرها ثم إعادة تركيبها مرة أخرى، بل يشمل أيضا المعاني الجزئية التي في القوة الحافظة. وعمل المتخيلة له سماته الابتكارية التي لا تتوافر في عمل المفكرة، فمن طبيعة هذه القوة(المتخيلة) أنها عندما تعيد صور المحسوسات ومعانيها الجزئية وتؤلف بينها لا تعيدها كما هي عليه في الواقع الخارجي. يراجع: إلفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 30-31.

(**)– الحافظة: هي القوة النفسانية الباطنة الخامسة والأخيرة. فهي خزانة مدرك الوهم عند الفارابي وابن سينا، ووظيفتها تحفظ ما تدركه القوة الوهمية من المعاني غير المحسوسة في المحسوسات الجزئية، ونسبة هذه القوة إلى القوة الوهمية كنسبة القوة التي تسمى خيالا بالقياس إلى الحس. تعمل الحافظة على الدوام على حفظ المعاني وصيانتها منذ إدراكها، بمعنى أنها خزانة المعاني. يراجع: السابق،ص43-44-45.

(2)– ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص168.

نجد مُنشِئُها يحاكي بها الهيئة الطبيعية على سبيل المماثلة (كالطبيعي).على أن يحتفظ الأصل بخصوصيته، وعلى ذلك يجب أن يتميز المشبه بعدم مطابقته الأصل، هنا فقط تتحقق المحاكاة.

يعتبر ابن سينا المحاكاة وسيلة من وسائل التخييل الشعري، وبخاصة عندما تدل على الصور البلاغية المختلفة من تشبيه واستعارة، وهو ما يشير إليه ابن سينا حينما عدّ المحاكيات ثلاثة أقسام تشبيه واستعارة وما يتركب منهما[1].

تدل المحاكاة -إذن- على جانب من جوانب العمل الشعري(التصوير)، بيد أنها تمثل الجانب الأبرز الذي يميز العمل الشعري ويطعمه بالشعرية؛ لأن العمل الشعري لا يقاس بصدقه أو كذبه بقدر ما يقاس بقدرته على إحداث الأثر في نفس المتلقي أو ما يعرف بالتخييل يقول ابن سينا: " هذه المقدمات ليس من شرطها أن تكون صادقة ولا كاذبة بل أن تكون مُخيِّلة، ويكاد يكون أكثرها محاكيات للأشياء بأشياء من شأنها أن توقع تلك التخييلات، فيحاكى الشجاع بالأسد، والجميل بالقمر، والجواد بالبحر، وليس كلها بمحاكيات. بل كثير منها خالية من الحكاية أصلا "[2].

يقوم التخييل في الشعر- حسب ما يعتقد ابن سينا- على عدة أشياء منها المحاكاة، التي تعتبر الأبرز والأكثر قيمة من بين هذه الأشياء، نظير الأثر الذي تحرك به هيئة المتلقي، يقول ابن سينا مبررا ذلك "....وبالجملة التخييل المحرك من القول متعلق بالتعجب منه، إما بجودة هيئته، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو حسن محاكاته....لكنّا نخص باسم المخيلات ما يكون تأثيره بالمحاكاة. وما تحرك النفس من الهيئات الخارجة عن التصديق"[3].

تُرَادف المحاكاة التشبيه عند ابن رشد، وذلك حين يتحدث عن العلل المولدة للشعر، فيقول: "أما العلة الأولى فوجود التشبيه والمحاكاة للإنسان بالطبع"[4]. ويقول في موضع آخر معرفا المديح: "والحد المفهوم جوهر صناعة المديح هو أنها تشبيه ومحاكاة للعمل الفاضل"[5].

---

[1]- نفسه، ص 171-172.

[2]- ابن سينا، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، النهضة المصرية، القاهرة، 1950، ص16-17 .

[3]-ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، مع شرح نصر الدين الطوسي، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف مصر، ط3، (د/ت)ج1، 363.

[4]- ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر،ص69.

[5]- نفسه، ص75.

يحذو ابن رشد حذو ابن سينا، حين يجمع بين المحاكاة المرادفة للتشبيه بالتخييل، فيقول في ذللك: "وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان وثالث مركب منهما. أما الاثنان البسيطان، فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به؛ وذلك يكون في لسان بألفاظ خاصة عندهم، مثل: كأن وإخال(...) وأما النوع الثاني: فهو أخذ الشبيه بعينه بدل التشبيه، وهو الذي يسمى الإبدال في هذه الصناعة(...) وينبغي أن تعلم أن في هذا القسم تدخل الأنواع التي يسميها أهل زماننا استعارة وكناية(...) وأما القسم الثاني فهو أن يبدل التشبيه، مثل أن تقول الشمس كأنها فلانة(...) والصنف الثالث من هذه الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين"[1].

تكتسب المحاكاة عند ابن رشد أهمية كبيرة؛ لأنها تمثل عنصرا من أهم عنصرين يقوم على أساسهما الشعر(المحاكاة والوزن) ، وبهما يتميز الشعر عن الأقاويل المنثورة الأخرى، فهو يرى أن كثيرا من الأقاويل الشعرية التي تسمى أشعارا ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط، إذ ليس ينبغي أن يسمى شعرا بالحقيقة- على حد قوله- إلا ما جمع المحاكاة والوزن[2].

مما تقدم يتبين أن المحاكاة – من وجهة نظر الفلاسفة المسلمين- تمثل روح الشعر التي تميّزه عن الأقاويل النثرية والبرهانية، ومعها تلحق صفة الشعرية بالقول؛ والشعرية سمة يستحيل تحققها إلا إذا حضرت المحاكاة وكشفت عن نفسها كعنصر فاعل له قيمته وهيمنته على الخطاب الشعري، بل يكسب مشروعيته معها؛ مع ما يتوفر عليه من مماثلة ومشابهة تستند على محاكاة الواقع التي يُنجز من خلالها المحاكي واقعا جديدا يكون موازيا للواقع القائم، هنا فقط يحقق الشعر مراده مع ما يتركه من أثر في نفس المتلقي فيحكم عليه بالجمالية، حتى وإن جانبت أفكاره الحقيقة اليقينية؛ لأن الشعر لا يُحكم عليه بالصدق والكذب في تعامله مع الواقع تعاملا يقينيا مطابقا للحقيقة، بل بتوفر عنصر التخييل فيه الذي يحصل مع القدرة على التأثير في المتلقي.

(1)- نفسه، ص58-59.

(2)- نفسه، ص60.

2-3- التخييل

وقفنا في العنصر السابق عند دور المحاكاة في الشعر والتي تمثل جسرا يمده الشاعر –من خلالها– مع الواقع على سبيل المماثلة والمشابهة، وبها تظهر براعة الشاعر وينجلي تفوقه الفني، وبخاصة إذا ملك عقول المتلقين مع ما يتركه منجزه الشعري من أثر في النفوس، هذه العملية التي تحدد العلاقة بين المبدع والعمل الشعري وبين المتلقي يعدها ابن سينا تخييلا، والذي يعرفه قائلا عنه بأنه: " انفعال من تعجب أو تعظيم أو غم أو نشاط من غير أن يكون الغرض بالمقول اعتقادا البتة"[(1)]. وهو عنده مرتبط بالنفس؛ لأنه انفعال" تنبسط فيه النفس أو تنقبض عن أمور من غير رويّة وفكر واختيار"[(2)].

إن المتأمل في تعريف ابن سينا للتخييل يدرك قيمة الأثر الذي يحدثه الشعر باعتباره تخييلا في المتلقي، لأن معيار الحكم على العمل الشعري إنما يكون مع الأثر لا مع الاعتقاد في صدقه.

التخييل– على رأي ابن سينا– استجابة نفسية خالصة تحدث في غياب الفكر والعقل، ومعها يُسلَبُ المتلقي القدرة على التصرف بطريقة واعية، نتيجة حالة الانجذاب السحري ناحية العمل الشعري والذي يسيطر على النفس فيتحكم في السلوك ويوجهه، وهي الحالة التي تجعل المتلقي يبني أحكامه وفق منطق الشعر لا منطق الحقيقة والواقع، يقول الفارابي: " الإنسان إذا نظر إلى الشيء يشبه بعضه ما يعاف فإنه يخيّل إليه من ساعته في ذلك الشيء أنه مما يُعاف، فتقوم نفسه منه وتتجنبه، وإن اتفق أنه ليس في الحقيقة كما خُيِّل له، كذلك يعرض للإنسان عندما يسمع الأقاويل التي تحاكي فتُخيِّلُ في الشيء أمرا ما، وذلك أن الذي يراه ببصره فيُخيّل إليه أمرا ما في ذلك الشيء لو وصف له ذلك بعينه بقول، فإن ذلك القول كان يخيّل له في ذلك الشيء الأمر بعينه الذي خيل فيه ما رآه ببصره، وذلك مثل الأقاويل التي تُخيِّل الحسن في الشيء أو القبح فيه أو الجور أو الخسة أو الجلالة. فإن الإنسان كثيرا ما تتبع أفعاله تخيلاته، وكثيرا ما تتبع ظنه أو علمه، وكثيرا ما يكون ظنه أو علمه مضادا لتخيله، فيكون فعله بحسب تخيله لا بحسب ظنه أو علمه "[(3)].

(1)–الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ص 15.

(2)– فن الشعر من كتاب الشفاء، ص161.

(3)– أبو نصر الفارابي، احصاء العلوم، ص67-68.

إن التأثير الذي يُحدثه الشعر في المتلقي كبير إلى حد يجعله – في كثير من الأحيان- لا يعري اهتماما ولا يقيم شأنا لما يعرضه عليه البرهان من حقائق؛ لأن الأقاويل الشعرية موجهة إلى مخيلة المتلقي تحاول أن تستنهضه وتستفزه لتثير فيه الإحساس بالجمال حيال العمل الفني.

التخييل الشعري –وفق هذا التصور- عملية إيهام موجهة ومقصودة من المبدع إلى المتلقي تهدف إلى إحداث أثر من خلال الصور المخَيَّلَة التي يتضمنها النص الشعري، وبخاصة عندما تلقى هذه الصور استجابة من طرف المتلقي بناء على ما يحوزه من معارف وخبرات وتصورات تتقاطع -على مستوى اللاوعي- مع تلك الصور المخيلة لتحدث الإثارة المقصودة ويتحقق الإيهام المرجو، ومعهما تبلغ الرسالة الشعرية مرادها ويتحقق للشعر هدفه المعرفي الذي وجد لأجله.

4- المعرفة بين الشعر والعلم

مع ما تقدم من مفاهيم حول الخطاب البرهاني(العلمي) والخطاب الشعري، ومميزات كل واحد منهما أمكن لنا التمييز بينهما على مستوى طبيعة المادة التي يختص بها الشعر، وعلى مستوى الأثر الذي يتركه الشعر، غير أنهما يتفقان في الغاية والهدف لأن كليهما يطمح إلى الوصول إلى المعرفة.

نظر الفلاسفة المسلمون إلى الشعر على أنه واحد من الأقيسة المنطقية باعتبار أثره، فنجد ابن سينا يرى بأن القياس الشعري، وإن كان غير مصدق به، فإنه لا بد أن يجري مجرى المصدق به بسبب التأثير الذي يحدثه في النفس، وذلك في قوله: "إن مبادئ القياسات كلها إما أن تكون أمورا مصدقا بها بوجه، أو غير مصدّق بها، والتي لم يصدق بها إن لم تجر مجرى المصدَّق بها بسبب تأثير منها يكون في النفس –يقوم ذلك التأثير من جهة ما قام ما يقع به التصديق– لم يُنتفع بها في القياسات أصلا. والذي يفعل هذا الفعل هو المخيلات، فإنها تقبض النفس عن أمور وتبسطها عن أمور، مثل ما يفعله الشيء المصدق به، فيقوم مع التكذيب بها مقام ما قد صدّق به، كما قد يقول قائل العسل إنه مرة مقيئة فتتقزز عنه النفس مع التكذيب بما قيل، كما يتقزز عنه مع التصديق به أو قريبا منه. وكما يقال إن هذا المطبوخ المسهل هو في حكم الشراب، فيجب أن تتخيله شرابا حتى يسهل عليك شربه، فيتخيل ذلك فيسهل علية، وذلك مع التكذيب"[1].

ينظر ابن سينا إلى الخطاب الشعري على أساس المنفعة التي يحققها، والمنفعة هاهنا تختص بالجانب المعرفي الذي يقدمه الشعر، وهو الجانب الذي شفع له أن يحوز على مكان ضمن فروع المنطق[*] في نظر الفلاسفة(حتى وإن جعلوه أدنى الأقيسة). فإذا كان المنطق الذي يُعين المرء على استكمال قواه الناطقة وتسديد أفعاله إلى جهة الحق والخير للوصول إلى السعادة وهي الغاية القصوى من وجوده، فإن الشعر، بوصفه فرعا من فروع المنطق، لا بد من أن يكون له دوره في تحقيق تلك الغاية.

---

[1] -كتاب البرهان، ص16-17.

[*] -إن صناعة المنطق هي التي تمد العقل الإنساني بالقوانين التي تجعله يميز بين الحق والباطل والصواب والخطأ فتجنبه الزلل والوقوع في الخطأ. فالفارابي يعتبر المنطق بمثابة الصناعة التي ينال بها الجزء الناطق كماله، يقول في صناعته هي: " التي تُقوِّم الجزء الناطق من النفس، وتُسدده نحو اليقين ونحو النافع من أنحاء التعليم، وتُبصِّره الأشياء التي تعدل به عن اليقين وعن الأشياء النافعة في التعليم والتعلم". يُنظر: فلسفة أرسطو طاليس وأجزاء فلسفته ومراتب أجزائها والموضع الذي منه ابتدأ وإليه انتهى، تحقيق محسن مهدي، دار المجلة شعر، بيروت، لبنان، 1961، ص60.

مهما كان تقييم فلاسفتنا للشعر بوصفه نشاطا تخييليا على المستوى المعرفي والأخلاقي إذا ما قورن بفروع المنطق الأخرى، بداية بالبرهان ومرورا بالجدل والسفسطة ثم الخطابة. فالبرهان يقدم المعرفة اليقينية عن طريق مقدمات صادقة وموثوق في صحتها، والجدل يقدم معرفة ضنية؛ لأنه يعتمد على مقدمات مشهورة ذائعة، والسفسطة تقدم معرفة زائفة مموهة عن طريق مقدمات مموهة مغلطة، والخطابة يُلتمس بها إقناع الإنسان بقصد إمالته للتصديق، أما الشعر فهو يقدم معرفة تخييلية باستخدام المثالات والمحاكيات، ولهذا تصبح مقدماته من ذلك النوع الذي لا يُدقق في صحته أو كذبه[1].

تماثل المعرفة التي يقدمها الشعر في قيمتها المعرفة التي يقدمها البرهان(العلم)، وإن احتفظ كل واحد منهما بطريقته الخاصة في تمكين المعرفة وإنتاجها، فإذا كان البرهان يصبو إلى التصديق ومطابقة الواقع، فإن الشعر يتأمل التخييل ومن ثمة إحداث الأثر، وهو موطن التفاوت والتمايز بينهما، يقول ابن سينا مبينا طبيعة هذا التفاوت وفي الوقت نفسه مبرزا قيمة القياس الشعري: " فمنها ما يوقع اليقين وهو البرهاني، ومنها ما يوقع شبيه اليقين. وهو إما القياس الجدلي وإما القياس الشعري، فلا يوقع تصديقا ولكنه يوقع تخييلا محركا للنفس إلى انبساط وانقباض بالمحاكاة لأمور جميلة أو قبيحة"[2].

الشعر لا يُلتفت إلى صدق مقدماته أو كذبها، وإنما يُؤخذ من خلال بروز عنصر التخييل فيه وقدرته على التأثير في النفس، يقول ابن سينا: " المخيّلات هي مقدمات ليست تقال ليصدق بها بل لتُخيِّل شيئا على أنه شيء آخر على سبيل المحاكاة"[3].

وبما أن البرهان يخاطب جهة العقل في الإنسان، ويخاطب الشعر دواخل النفس فيه، وسلطة النفس أكثر سيطرة على الإنسان في كثير من المواقف؛ لأنها تتحكم في سلوكياته وتوجهها، فإن الشعر وإن كان غير مصدق به، فإن تأثيره يفوق البرهان، وفي هذا يسوق ابن سينا مثالا: " ربما سمع المرء الثناء على جميل كان

(1)-يُنظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص107.

(2)- كتاب البرهان، ص4.

(3)-ابن سينا، النجاة في الحكمة المنطقية والطبيعة الإلهية، مطبعة السعادة، القاهرة، ط2، 1938 ، ص7.

يعرفه جميلا، أو الذم لقبح كان يعرفه قبيحا، وكان التصديق لا يحرك منه شيئا، فإذا سمع الشعر الموزون هاج تخيله، فانبعث نزاعه أو نفوره إلى موجب تخيله طاعة للتخيّل لا للصدق"[1].

قد يجد الخطاب البرهاني نفسه في حاجة ماسة للشعر ليسوّق له المعارف التي يُنتجها، وذلك يكون حينما يتجه الشعر إلى القول البرهاني الصادق ليصوغ مقدماته في شكل فني مؤثر، فتنصرف نحوه النفوس، بعد أن انصرفت عنه قبل أن يدخل حيز التخييل والمحاكاة، يقول ابن سينا: "وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها. وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه، والقول الصادق إذا حُرِّف عن العادة وأُلحق به شيء تستأنس به النفس، فربما أفاد التصديق والتخييل معا، وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به"[2].

إن ما يجعل الشعر يتفوق على التصديق البرهاني، قوة التأثير التي يحوزها والتي تتأتى من حسن الصياغة والانسجام بين عناصره الشكلية لا المضمونية؛ لأن المضمون قد يكون نفسه، أي ذات الفكرة التي يعرضها الخطاب البرهاني قد يكررها الخطاب الشعري، لكنها تكون من الثاني أكثر وقعا على النفس وتأثيرا، فالعناصر الشكلية هي التي ينفذ من خلالها الشاعر إلى نفس المتلقي. بل تصبح ميزة تميز الأقاويل الشعرية عن بقية الأقاويل، فهي- كما يرى الفارابي- التي تجمل وتزين وتفخم ويجعل لها رونق وبهاء سواء كان ذلك باستخدام المحاكاة أو الحيل اللفظية والتركيبية[3].

رغم تشارك البرهان والشعر في الأداة والوسيلة التي تحصل بها المعرفة، وهذه الوسيلة لا تكون سوى الألفاظ، إلا أن الألفاظ التي يستخدمها البرهان تختلف كلية عن الألفاظ التي يستخدمها الشعر؛ لأن البرهان يستخدم اللغة استخداما حقيقيا بهدف الإفهام والتوصيل، في حين لا يستخدم الشعر الألفاظ لتدل على معانيها الحقيقية أو المشهورة، وإنما لتدل على معان أخرى تشبهها أو تخالفها، فكأنه يتجاوز بذلك الاستخدام الحقيقي للغة.

يُورد الفارابي في كتابه (الحروف) نصا يتحدث فيه عن مستويات استعمال اللغة بين الحقيقة والمجاز أو الاستعمال الخاص لها، والذي يكون في الشعر متعارضا- في كثير من الأحيان- مع الاستعمال الحقيقي

---

[1]-ابن سينا، القياس من كتاب الشفاء، تحقيق سعيد زايد، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة ، 1964 ، ص5.

[2]- فن الشعر من كتاب الشفاء، ص162.

[3]- إحصاء العلوم، ص69.

الذي يكون في غيره من الخطابات بما في ذلك الخطاب البرهاني، يقول: " فإذا استقرت الألفاظ على المعاني جُعلت علامات لها، فصار واحد لواحد، وكثير لواحد أو واحد لكثير، وصارت راتبة على التي جُعلت دالة على ذواتها، صار الناس بعد ذلك إلى النسخ والتجوّز في العبارة بالألفاظ، فعبر بالمعنى بغير اسمه الذي جُعل له أولا، وجُعل الاسم الذي كان لمعنى ما راتبا له على ذاته عبارة عن شيء آخر متى كان له به تعلق، ولو كان يسيرا إما لشبه بعيد، وإما لغير ذلك، من غير أن يجعل ذلك راتبا للثاني دالا على ذاته. فيحدث حينئذ الاستعارات والمجازات والتجوز بلفظ معنى ما عن التصريح بلفظ المعنى الذي يتلوه متى كان الثاني يُفهم من الأول، وبألفاظ معان كثيرة يصرّح بألفاظها عن التصريح بألفاظ معان أخر إذا كان سبيلها أن تقرن بالمعاني الأول متى كانت تُفْهَمُ الأخيرة مع فهم الأولى، والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها لبعض وترتيبها وتحسينها. فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلا "[1].

يقسم الفارابي اللغة من ناحية الاستعمال إلى مستويين، فأما الأول؛ فيكون اصطلاحيا وضعيا، وأما الثاني؛ فيكون مجازيا ويكون تابعا للمستوى الأول؛ لأن الأول يمثل الأصل المتفق عليه من حيث دلالة الألفاظ على المعاني دلالة قارة وثابتة، وأما الثاني(الاستعمال المجازي) فتخرج فيه الألفاظ عن الدلالة التي وضعت لها إلى دلالة جديدة لتتجاوز بذلك الألفاظ معانيها الثابتة، وهذا الاستعمال المجازي يلحق بالأقاويل الشعرية.

قد الشعر يستعمل الاثنين معا، يقول الفارابي في نص آخر: " وجُل الألفاظ قد تستعمل دالة على معانيها التي للدلالة عليها وضعت منذ أول ما وضعت، وتستعمل على معان أخر على اتساع ومجازا واستعارة، واستعمالها مجازا واستعارة هو بعد أن تستعمل دالة على معانيها التي لها وضعت من أول ما وضعت. والخطابة والشعر فإن الألفاظ تستعمل فيهما بالنوعين جميعا. وأما الفلسفة والجدل والسفسطائية فلا تستعمل فيها إلا على المعاني الأولى التي لأجلها وضعت أولا" [2].

يؤكد الفارابي في نصه على التمايز الواضح بين الشعر وغيره من الأقاويل في استخدام اللغة، التمايز الذي يكون كما يلي:

---

[1]-الفارابي، الحروف، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، (د/ط)، 1969 ، ص141.

[2]- نفسه، ص164.

- إذا كان البرهان يكتفي باستخدام الألفاظ وفق الدلالة التي وضعت لها، أي يقتصر على استخدام الألفاظ بمعانيها الحقيقية، فإن الشعر يستخدم الألفاظ بمعانيها الحقيقية، ويستخدمها وهي متجاوزة للدلالة الحقيقية التي ألحقت بها أي مجازا،
- إذا كانت لغة العلم البرهاني ثابتة غير متغيرة، فإن لغة الشعر ثابتة ومتبدلة متغيرة في آن واحد.
- إذا كانت لغة العلم محددة سلفا، فإن لغة الشعر في خلق دائم وتجدد مستمر، وكلاهما مرتبط بهدف وغاية محددة يجب أن تتوافق معه اللغة، فاللغة في البرهان تستخدم بغرض التفهيم والتوضيح، واللغة في الشعر توظف لأجل التخييل. وهذا هو موطن التمايز بينهما أيضا .

مما سبق يتضح جليا البعد المعرفي الذي يحوزه الشعر باعتباره فرعا من فروع المنطق- كما حدده الفلاسفة- كما أن المعرفة التي يقدمها الشعر لا تقل أهمية عن المعرفة التي تقدمها فروع المنطق الأخرى كالبرهان والفلسفة والجدل، بيد أن المعرفة الشعرية تتمايز عن أضرب المعرفة الأخرى من جهة الوسائل والأدوات التي تحصل بها المعرفة (الألفاظ والتراكيب والمحاكاة)، ومن جهة الهدف؛ لأن المعرفة الشعرية معرفة تخييلية لا معرفة تصديقية يقينية، يتحقق هدفها بمدى الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي، والذي يتجلى في توجيه سلوكه وموقفه من الوجود.

الباب الأول

الرؤيا الشعرية وانساق المعرفة

الفصل الأول

في مقاربة المفاهيم (النسق والرؤيا)

أولا- في مفهوم النسق

تتسق الموجودات في الكون وفق نمط منتظم تقوم فيه العلاقات بين أجزائه وعناصره مقاما مهما؛ تلك العلاقات التي تسمح لها بأن تتفاعل فيما بينها وفق مبدأ التأثير والتأثر، والتفاعل هاهنا يسمح لها بالحركية التي تمنحها قيمة معينة لكل عنصر في انسجامه مع الكل، والقيمة تنجلي أكثر عندما يؤدي العنصر وظيفته داخل الكل ويساهم في ارساء دعائم البناء العام لأي ظاهرة يعتبر طرفا فيها.

وبما أن مبدأ الانتظام و التوازن الكوني يقيم شأنا كبيرا للانسجام بين العناصر، فإن الفكر الإنساني سعى دوما إلى محاولة اكتشاف شبكة العلاقات التي تربط تلك العناصر، وطموحه في ذلك بناء إطار معرفي، يكون عونا له في فهم الحياة، بيد أن ذلك لن يتحقق ما لم تدرج هذه المعرفة في سياق منظم ومتناسق، أو ما يُعرف مبدأ النسقية المنظمة للفكر في تعامله مع الوجود.

تتحكم الأنساق بمختلف أنواعها في توجيه مسار المعرفة الإنسانية، من حيث المرجع و الأصول، وكذلك من زاوية النظر للكون، وفي الأحكام المنجزة حوله؛ لأن النسق هو النهج المنظم للمعرفة بكل أنواعها.

يعتبر الشعر وجها من أوجه المعرفة الإنسانية، ومعرفته تأسس على الفن ودوره في إنارة الفكر وتوجيهه توجيها جماليا؛ لأنه يعمد على تظهير المعرفة بشكل يجمع بين النفعي والجمالي، وبخاصة عندما يرجع في أثناء تشكله وبنائه إلى الأنساق الثقافية المهيمنة لحظة إبداعه، فيعمل على خلق علاقات بين عناصرها ليبعث فيها الحياة من جديد، والبعث هاهنا يكون أكثر تأثيرا، لأنه يتخذ من العنصر الجمالي وسيلته في بلوغ مراده.

يساهم الشعر بعد تشكله في إثراء النسق الثقافي باعتباره عنصرا مهما من بين العناصر المشكلة للنسق الثقافي، وبخاصة عندما يرتبط الشعر بمختلف أوجه النشاط الثقافي للجماعة الإنسانية، بل يمثل تجسيدها العيني، كما هو الشأن مع العرب قبل الاسلام الذين توسموا في الشعر تظهير تفوقهم اللساني ومصدر قوتهم في البيان والفصاحة، كما تطلعوا من خلاله إلى إدراك مختلف المعارف الممكنة والتي يحاول الشعراء استجلائها من الأنساق المتزامنة مع النسق الشعري.

ولأن مجال بحثنا يجعل من فكرة النسق الثقافي أحد الأسس التي يرتكز عليها في بلوغ غايته، لأننا نطمح إلى محاولة الكشف عن الأنساق المعرفية المساهمة في إثراء المستوى الفكري للقصيدة العربية قبل الإسلام، فإننا نستبق ذلك بالوقوف عند مفهوم النسق.

1-لغة

يعرف صاحب اللسان النسق، بقوله: "النسق من كل شيء ما كان على طريقة نظام واحد، عام في الأشياء وقد نسقته تنسيقا... والاسم النَّسقُ، وقد انتسقت هذه الأشياء بعضها إلى بعض أي تنسَّقت... والتنسيق التنظيم. والنسق ما جاء من الكلام على نظام واحد. والعرب تقول لطوار الحبل إذا امتد مستويا، خذ على هذا النسق أي على هذا الطور والكلام إذا كان مسجعا قيل له حسن"[1].

وأما الزمخشري في معجمه (أساس البلاغة)، فيقول عنه: "نسق- نَسَقَ الدُّرَّ وغيره ونسَّقه، ودرٌّ منسوق ومنسَّق ونسقٌ، وتنسقت هذه الأشياء وتناسقت.

ومن المجاز: كلام متناسق، وقد تناسق كلامه، وجاء على نسق ونظام" [2].

يكشف المعنى المعجمي للكلمة على أن النسق يقوم أساسا على النظام الواحد والانسجام بين الأشياء، وهذا من شأنه أن يحدث تآلفا بينها، يؤدي في النهاية إلى حدوث توافق بين العناصر يكون ضروريا ومتلازما داخل النظام الواحد.

تكون القصدية واضحة في النسق؛ لأن الأفكار لا يمكن أن تكتسب قيمتها المعرفية وفاعليتها الاجتماعية إلا إذا اتسقت في نظام يجمعها ويجعل منها مدركة بيسر بالنسبة للعقل الذي يستقبلها بشكل واع، لأن النسقية هي التي تتيح للذهن الفصل بين الأفكار والأشياء وبين الأنساق المختلفة، وهذا الفصل هو الذي يحدد هويتها وقيمتها.

يبدو أن الدلالة المعجمية للكلمة مستوحاة من الثقافة العربية ومن عبقرية لغتها القائمة على مبدأ التنظيم والتنسيق والتجاور بين رموزها وعلاماتها اللغوية. وهذا ما جعل المعنى المعجمي يشير على الدوام لنظام التواصل الخطابي، وربما يكون الدافع من وراء ذلك طبيعة الثقافة العربية التي تنهض - في مراحلها الأولى- على المشافهة التي تستلزم نسقية معينة حتى يعيها العقل وتحفظها الذاكرة.

---

(1)- ابن منظور، مادة نسق، م10، ص 424.

(2)- جار الله أبي القاسم الزمخشري، أساس البلاغة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،(د/ط)، 2004، ص 630.

2- اصطلاحا

2-1- في الفكر الغربي

يطرح الوقوف على مفهوم النسق إشكالية مفاهيمية معقدة، لما نعلم بتغلغله في شتى مناحي الحياة المجردة والمحسوسة، ولعل صعوبته تزداد تعقيدا عندما يقترن بالمستوى الفكري والمستوى اللساني، الصعوبة التي يقر بها روبرت شولز (Robert Scholz) وفي الوقت نفسه يبرر أهمية النسق من الناحية اللغوية والبنيوية، وذلك في قوله: "يجب أن نؤكد أن النسق اللغوي ليس وجودا محسوسا، فاللغة الإنجليزية ليست في العالم أكثر من وجود قوانين الحركة في العالم، ولكي تكون موضوعا للدراسة يجب بناء لغة، أو نموذجا لها من شواهد الكلام الفردي، إن أهمية هذا المبدأ للدراسات البنيوية الأخرى بالغة، إن أي نظام إنساني لكي يصبح علما، يجب أن ينتقل من الظواهر التي يسجلها إلى النسق الذي يحكمها، من الكلام إلى اللغة، وفي اللغة بالطبع لا معنى لأي تصوت بالنسبة المتحدث ينقصه النسق اللغوي الذي يحكم معناه وما يعنيه بالنسبة للأدب بالغ الأهمية، إذ لا يمكن لمنطوق أدبي لعمل أدبي، أن يكون له معنى إذا افتقدنا الإحساس بالنسق الأدبي الذي ينتمي إليه"[1].

فالنسق اللغوي ليس له وجود مادي مجسد له عينيا، وهذا ما يجعل منه زئبقيا دائم التبدل والتغير غير ثابت وغير قار، فهو في تشكل وتَكوّن مستمر. وهذا ما جعل روبرت شولز (Robert Scholz) يرى أن مفهوم النسق" في صميم البنيوية، ذلك الكيان المنظم ذاتيا الذي يتكيف مع الظروف الجديدة من خلال تحول سماته مع الإبقاء -في الوقت ذاته- على بنية نسقية، ومن الممكن رؤية أية وحدة أدبية ابتداء من الجملة المفردة إلى مجموع نظام الكلمات في ضوء مفهوم النسق"[2].

كما أن المرجعيات المنتجة له متعددة ومتلونة بين الاجتماعي والثقافي، وبين الذاتي والفردي، فهو بذلك ليس نظاما جامدا ولا حتى ثابتا ، بل تجده ديناميا لا يكف عن الحركية، متغيرا ليتكيف مع المتغيرات والظروف الحاصلة.

(1)- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة(نحو نظرية عربية)، سلسلة عالم المعرفة، ع272، مطابع الوطن، الكويت، ص 226.

(2)- روبرت شولز، البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ط7. 1977. ص 20 .

غير أن وجود النسق -كما حدده روبرت شولز- يُعد شرطا أساسيا وضروريا للقيام بأي دراسة تنشد العلمية وتطمح إليها، لأن تحقق صفة العلمية لأي ظاهرة لغوية لا تكون إلا من خلال النسق، وكل نظرية علمية يجب أن يحكمها مبدأ الاتساق والانتظام حتى تشكل لنفسها هيئة مستقلة عن بقية الظواهر والأنظمة الأخرى، ومن هنا فقط تتحدد قيمتها وجوهرها.

إن التدرج ناحية النظام والانتماء لنسق ما، هو الذي يعطي للعنصر قيمته، وذلك من خلال الاندماج مع بقية العناصر في النظام أو النسق العام والذي يجب أن يكون ظاهرا وجليا وهو ينظم العلاقات بين عناصره، هذا الظهور هو الذي يجعلنا لا نفقد الإحساس به؛ لأن من أهم خصائصه نجد خاصية الانفتاح "فالنسق المغلق وهم...فإذا سلمنا بأن النسق معطى أولي مرتبط بلاوعي العقل البشري وكينونته، فلا يحتم علينا ذلك اغفال حركيته وتحولاته وانتظامه الداخلي، فهو لا يفقد أساسه الجوهري، ولكنه يمتلك مرونة التحولات ويستجيب لمقتضيات التغيرات"(1).

تكاد الأطروحات التي وقف عندها الدرس اللساني حول النسق (*)، تفرض منطقها على الجهود التي قام بها الدارسون من بعد في إرساء تصور واضح حول النسق (**)، لا يفوتنا هنا أن ننوه بتصورات المدرسة الشكلانية في هذا المجال.

يعد كل من يوري تنيا نوف(I.TYNIANOV) وبوريس إيخنباوم (boris eikhenbaum) أبرز الشكلانيين الروس الذين أوقفوا جهودها على إقامة صرح النسق في الدراسات النقدية، ذلك أن الوقائع النسقية وحدها كفيلة بأن تكون موضوعا للدراسة وما عداها لا يستحق الاهتمام، فالنسق في تصورهما أولية من أوليات النظرية

(1)- ينظر: عبد العظيم السلطاني، نازك الملائكة بين الكتابية وتأنيث القصيدة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2010، ص 167.

(*)-تردد مصطلح النسق في محاضرات دوسوسير وهو موطن الجدة في نظريته، بل كاد يمثل المحور الجوهري في نظريته،وبذلك يمكن القول بأن مفهوم النسق مستمد من نظرية سوسير اللغوية، وهو الذي نظر إلى اللغة على أنها نسق، يتألف من بنية أو سلسلة من البنى الصغيرة التي تشكل مجموع البنية التي تشكل النسق. وذلك لأن النسق اللغوي نسق اختلافات بالمرتبة الأولى، والقانون الذي يحكم النسق هو جوهر البنيوية اللغوية، سواء أخذنا الدال أو المدلول، فإن اللغة ليس لها أفكار أو أصوات سابقة على النسق اللغوي، بل اختلافات فكرية وصوتية تنشأ من النسق، وسوسير بتصوره هذا يشترط(للنسق) وجود(الدال) و (المدلول)، ووحدة كلية للبنية اللسانية، وهي تصنع (النسق)، وتعرف بـ(العلامة) التي يتحد بها الدال والمدلول، بشكل اعتباطي. يُنظر: روبرت شولز، البنيوية في الأدب، ص27.

(**)- اللغة في تصور سوسير نسق لا يعرف إلا طبيعة نظامه الخاص، وهي نسق سيميائي يقوم على اعتباطية العلامات، ولا قيمة للأجزاء إلا ضمن الكل فجاراه كثير من البنيويين في هذا الشغف بالنسق المتفرد في تاريخ التفكير اللغوي للعلامة، ينظر، أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية وهم المحايثة، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2007، ص 126.

الأدبية؛ لأنه يجابه النزعة الذرية وكل الوقائع التي لا تستجيب لمقتضيات النسق لا تحظى بالعناية ولا يجب الوقوف عندها[1].

بيد أن تنيانوف (I.TYNIANOV) كان يميز بين النسق من جهة وبين مبدأ البناء أو الإجراء (procédé)،وهو ما أضفى على مقارباته البعد النسقي، لأنه كان يعتقد بأن النسق يمكن أن يطبق على العديد من أنظمة الوقائع بما فيها الوقائع الأدبية حسب تصوره للنسق، فإننا نجده يقدم تصورا جديدا لمفهوم التطور الأدبي فتاريخ الأدب عنده ما هو إلا جملة من الاستبدالات النسقية (Substitution des systèmes) وعليه فالأثر الأدبي وحده الذي يشكل النسق، أما الأدب فلا يمكن أن يشكل أي نسق، ولهذا يستبعد بعض المفاهيم التي ظلت لصيقة بتاريخ الأدب مثل المؤثرات والتقاليد [2].

إن التطور الأدبي حسب تينيانوف(I.TYNIANOV) لا يرادف تلك التحولات التي تطرأ على جملة من الوظائف التي تشكل نسق العمل الأدبي، فمثل هذه التحولات تحصل داخل النسق العام للأثر الأدبي [3].

إن هذا الطرح الذي يقدمه تينيانوف (I.TYNIANOV) في محاولته عزل الظاهرة الأدبية تاريخيا عن جملة التطورات والتحولات التي قد تحصل في أي نسق بحجة وجود نسق خاص لكل حقبة أدبية، و التطور التاريخي ما هو إلا جملة استبدالات نسقية، يجعلنا أمام معضلة كبيرة في التعامل مع امتدادات النسق أفقيا وعموديا، من خلال علاقته بالأنساق الأخرى(الثقافية، الاجتماعية) المتزامنة معه، وعلاقته بالأنساق السابقة له التي يستمد منها قوته بتفاعله معها، ويحقق من خلالها مشروعية وجوده، بل يحتمي بها ليؤمن بقائه أثناء عملية التلقي، فمثلا، أثناء التلقي لأي نتاج فكري لا يمكن أن نتخلى عن البعد النسقي في عملية القراءة.

لا يمكن لأي نسق أن يلقى الرواج إلا إذا مهدت له السبل الأنساق الأخرى، فنحن على سبيل المثال عندما نقف على التطورات الحاصلة في القصيدة العربية القديمة –موضوع الدراسة – فإننا نجد القصيدة في عصر بني أمية، ورغم التحولات الكبيرة الحاصلة في النسق الفكري العربي بعد الإسلام، إلا أنها كانت ترتكز في إثبات وجودها على النسق الأدبي الذي تشكل قبل الإسلام وما يحيل إليه من أنساق أخرى،

---

[1]- أحمد يوسف، القراءة النسقية ، ص 126.

[2]- نفسه، ص 126.

[3]- نفسه ، ص 126.

والذي بقي مهيمنا لسانيا(لغة الشعر) وفنيا(هيكل القصيدة ونظامها) وحتى فكريا(الأغراض والرموز)، بالإضافة إلى ذلك جملة الأنساق المتزامنة مع النسق الشعري الناشئ في هذه الفترة، من ذلك النسق الديني و الاجتماعي والاقتصادي والسياسي الذي ساهم في توجيه عملية تشكيل النص الشعري في هذه الحقبة.

يبدو أن هذه الإشكالية لم تغب عن تفكير تينيانوف(I.TYNIANOV) مما جعله يطرح إشكالا ذا أهمية منهجية؛ فإذا سلمنا كليا بنسقيه الأثر الأدبي، فأنى للقراءة النسقية التي اختارت الداخل على الخارج أن توفق بين مقاربتها المحايثة ونسقية الأثر الأدبي بمعزل عن النسق العام سواء أكان ثقافيا أم أدبيا؟ لا ينفي تينيانوف شكوكه في وجود هذه المقاربة بله مشروعيتها[1].

يتضح أن هذا الإشكال قد أوقع تينيانوف(I.TYNIANOV) في مأزق، بل أصبحت الضبابية تلف موقفه- حسب ما يذهب إليه الدكتور أحمد يوسف "فهو من جهة لا يؤمن بوجود مقاربة محايثة معزولة عن النسق الثقافي العام، ومن ضمنه الأدبي ، لكننا نلفيه في المقابل يؤكد الخصيصة التباينية (qualité différentielle) للوقائع الأدبية، أي أن هناك تبادل للمواقع بين الداخل والخارج"[2]..

يبدو التردد واضحا -حسب اعتقاد د/ أحمد يوسف- في بعض كتابات الشكلانين الروس حيال ثنائية الداخل والخارج، ولعل ذلك مرده إلى الأجواء السياسية والثقافية التي كانت مفروضة بفعل الرقابة على حرية التفكير وعدم احترام استقلالية الفن وخصوصيته، ومن أمثلة ذلك تخلي ياكبسون (r.jakobson) و تنيانوف(I.TYNIANOV) عن النظرة التوافقية في الدراسة الأدبية، حيث دافع كلاهما عن الطرح التعاقبي في مقاربة الوقائع الأدبية ضمن حدود النسق، وسلما بإمكانية تحقيق هذا التزاوج الذي لم نلق له أمثـــلة تطبيقية "[3].

يسلم الشكلانيون الروس بأن النسق في الأثر الأدبي معطى أوليا، وهنا يرى د/أحمد يوسف، أنه ليس من المستغرب أن ينفوا وجود قطيعة داخل التطور الأدبي، وإذا حصلت هناك تغيرات فإنها لا تؤثر في النسق العام للتطور، فلو قابلنا بين هذا التصور للنسق والتاريخ الأدبي، فإننا لا نعثر على تاريخية هذا الأدب، فهو

(1)- أحمد يوسف، القراءة النسقية ، ص 127.
(2)- نفسه، ص 127.
(3)- نفسه، ص 127-128.

يتسم بالتجريد من جهة ولا أسماء له، أي أنه لا تاريخي بالمرة. والواقع أن كلا من الشكلانيين والبنويين لم يوفقوا في الغالب الأعم بين المقاربة المحايثة للنسق الأدبي وبين التاريخ الأدبي [1] .

إن هذا الاعتقاد الذي يسلم به رواد المدرسة الشكلانية يضعنا أمام معضلة كبيرة حيال العمل الأدبي وخصوصيته، فإذا كان النسق معطى أوليا مسلما به في الدرس اللساني يمكن تعميمه على جميع اللغات. فإنه ليس كذلك مع الآثار الأدبية القائمة بالأساس من الناحية اللغوية على تواصل من نوع خاص. فالنسق في الأثر الأدبي دائم الحركة غير ثابت، كما أن سمة التجريد لا يمكن لها أن تتحقق، لأنه محمل بتأثيرات روحية خاضعة للتبدل النفسي والتغيرات الاجتماعية والثقافية المحيطة بمنتج العمل الفني .

فالأثر الأدبي لا يمكن أن يكون إلا تاريخيا حاملا لتيارات وتأثيرات الأنساق الثقافية، بما فيها الأدبية السابقة له، ومتأثر بالأنساق المتزامنة معه، كما يمكن له أن يكون مؤثرا في الأنساق التي بعده، وبخاصة النسق الأدبي .

---

[1]- نفسه، ص 128.

2-2- النسق في النقد العربي

لا يكاد يخرج مفهوم النسق في الفكر العربي عن الإطار والمسلمات التي هيأها له الفكر الغربي، وعلى ذلك كانت مجمل التصورات حوله مشتتة بين المدارس الغربية، يقول أحمد يوسف: " فلما تصدّى التفكير العربي إلى الأبعاد النظرية لإشكال النسق ، ولهذا لم يجد الوعي النقدي العربي مرتكزا معرفيا واضحا يمكن الاستناد عليه في فهم النسق وإدراك مكوناته" [1].

والحقيقة أن معظم الجهود التي بذلها المشتغلون في الحقل النقدي والفلسفي لا تتجاوز مرحلة الترجمة مما ورد عند الغرب في هذه القضية، ومن ذلك ما طرحه جميل صليبا في ترجمة مفهوم النسق(système) فهو يطلق عليه صفة المذهب[2]، وربما تكون هذه التسمية غير متحررة عنده من منطلقاته الفلسفية التي توجه تفكيره، وذلك ما تجلى في فهمه للنسق الذي يعتبره أهم وأشمل من النظرية، فهو في نظره جملة من الآراء والنظريات الفلسفية يحكمها ارتباط منطقي يشكل وحدة عضوية منسقة ومتماسكة فالنسق أعم من النظرية، إن ما يضفي على الفلسفة طابعها النظري هو النسق الذي يحدد منطلقاتها وتوجهاتها .

أما إذا تجاوزنا المفهوم الفلسفي إلى المفهوم النقدي، أمكن لنا الوقوف على بعض الجهود التي يبذلها بعض النقاد العرب المعاصرون في مجال النسقية، من ذلك جهود د/ محمد مفتاح الذي يصبو إلى تشكيل منهج جديد يتعامل مع الظواهر في منطلق مبدأ الانتظام والنسقية حيث يقول مبرراً هذا التوجه: "تعتمد المناهجية الشمولية على رؤيا للعالم أشمل؛ والرؤيا للعالم هذه تؤكد على أن الكون انتظام؛ وهي قديمة وجديدة في آن واحد؛ فهي قديمة من حيث إن جذورها تعود إلى التصورات الهندية، والفيثاغورية والأفلاطونية والرواقية وبعض التيارات الصوفية و الفلسفية و الفكرية الإسلامية، وهي جديدة من حيث إن كثيرا من تيارات الفكر الحديث و المعاصر العلمية و الإنسانية و الأدبية أعادت الحياة إلى هذه الرؤيا الشمولية للكون[3].

إن المناهجية الشمولية التي يهدف صاحبها إلى تشيدها، إنما تنطلق من نظرته إلى كون باعتباره بنية موحدة تتشارك وتتفاعل مجموعة من العناصر في تشكيلها، والحقيقة أن هذا الطـــرح قد تم تبنيه في بحـوث

---

(1)- القراءة النسقية، ص 141.

(2)- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، 1982، 361/2.

(3)- محمد مفتاح، التشابه و الاختلاف (نحو منهاجية شمولية)، المركز الثقافي في المغرب ، لبنان، المغرب، ط1، 1996، ص 09.

سابقة[*]، حيث يقول :" وقد أوضحنا في مرحلة أولى بعض المفاهيم التي تكون النواة الصلبة لتلك المنهاجية مثل التراتب والتدرج والاتصال والانفصال والانتظام والمماثلة والمشابهة ، ثم آتينا في مرحلة ثانية بإشارات من بحوث انجزناها في ضوء تلك المفاهيم وبإيحاء منها. [1]

يخلص الدكتور محمد مفتاح في نظريته إلى بعض النتائج العملية التي توصل إليها والمتعلقة بنظام البنية، بقوله: "المناهجية الشمولية إذا حللت عناصر كل بنية وكشفت عن خصائصها واهتدت إلى القوانين التي تحكمها، ثم استخلصت الوظيفة الجامعة بينهما، فإنها تؤدي إلى الكشف عن نظام العناصر وانتظامها وإلى إحلال كل عنصر مرتبته ودرجته ضمن النسق العام، و إلى تجنب العناصر التجزيئية التي تهتم ببعض العناصر وتغفل أخرى وتعتبرها لغوا زائدا"[2].

يحاول الباحث أن يتبنى ذلك الطرح البنائي الذي يعطي للعنصر قيمة داخل البنية، هذه القيمة التي تنتفي خارج النسق العام للبنية، كما أن هذه العناصر تظهر قيمتها أكثر من خلال التحاور والتفاعل و التماسك الحاصل بين مجموع العناصر المشكلة للبنية، والتي بدورها قد تنحط ترتيبيا وتدريجيا إلى آخر عنصر، وأن العنصر المتبقي عليه قد يكون هو الثابت والنواة الصلبة التي تتمحور حولها البنية. واعتمادا على هذا العنصر فإن البنية ترفع تدريجيا وترتيبيا إلى أن تتطابق البنية المجردة. وتبعا لهذه الخصائص كلها يمكن أن نصف أي خطاب (نص) بأنه نسق[3].

من خلال ما سبق يتأكد لنا أن النسق هو النص؛ لأن النص هو عملية تركيبية بين مجموعة من العناصر المنسجمة فيما بينها والتي تتفاعل وتتشارك فيما بينها لتشكيل الوحدة الكلية أو النص.

يُورد محمد مفتاح تعريفا لأحد الباحثين لمحاولة مطابقة أطروحاته في شقيها الإجرائي والزمني" نسمي شيئا ما نسقا حينما نريد أن نعبر عن أن الشيء يدرك باعتباره مكونا من مجموعة من العناصر أو مجموعة من الأجزاء يترابط بعضها ببعض حسب مبدأ مميز"[4].

---

[*]- يمكن أن نشير هاهنا إلى مؤلفه المعنون " دينامية النص"، و الدينامية هاهنا مشهد من مشاهد نظرية النسق، فهي تتضمن مبدأ التفاعل والنمو التناسل.

[1]-التشابه و الاختلاف ، ص 30.

[2]-نفسه، ص 30.

[3]-نفسه ، ص 48.

[4]- كليمون موزان " ما هو تاريخ الأدب" ، نقلا عن المرجع نفسه ، ص 48.

يتخذ محمد مفتاح من هذا التعريف مرتكزا لتحديد خصائص النسق والتي يعددها وفق ما يلي:

- حدود قارة نسبيا يمكن التعرف عليه بها.
- بنية داخلية متكونة من عدة عناصر منتظمة وتحيل على نفسها.
- نسق الخطاب عضوي مفتوح متغير متحول ومتوجه نحو التعقيد الذاتي ، وعليه أنه يحافظ على ثابت من الثوابت.
- كلما كثر حذف عناصره حل تأثيره واقناعه.
- يشبع حاجات اجتماعية لا يشبعها نسق غيره.

لعل الخصائص التي حددها محمد مفتاح هي التي تعطي للنسق خصوصية وتضفي عليه فاعلية أكبر في أداء وظيفته، والتي يجب أن تتمايز عن الوظائف الأخرى المرتبطة بأنساقها؛ لأن النسق لا يمكن له أن يتحدد وهو غير محدود المعالم، لأن ذلك يجعل من الصعب الإمساك به ودراسته، كما أن منهج أي دراسة نسقية يستلزم مادة مرجعية محددة له لتسهل عملية الدراسة.

كما يجب على النسق الخطابي أن يكون منفتحا بالضرورة؛ لأنه مرتبط بتحولات المجتمع وبحاجاته المتغيرة، لأن هذا الانفتاح وتجاوز الانغلاق الاصطناعي مفروض من طرف منتج الخطاب والمحلل، وصفة الانفتاح هي التي تمنح النسق الديناميكية والتفاعلية مع المحيط الثقافي ، ولذلك كلما راعى المنتج مقامات الخطاب كلما كانت قوة التأثير أكثر ، وهنا يحدث الإقناع والإمتاع، وبذلك يصبح الخطاب أكثر جمالية، وهنا يبرز دور المتلقي في جعل الخطاب تفاعليا وإيجابيا ليتجاوز ذلك الانغلاق الاصطناعي الذي يجعل منه أكثر ميلا إلى التجريد والتقوقع الذاتي.

إن التأثير الجمالي للخطاب أو النسق –كما حدده محمد مفتاح- هو الذي يجعل النسق أكثر خلودا واستمرارية؛ لأن الجمالية هي التي تستطيع أن تمرر بعض الدلالات الباطنية في النسق، وتجعلنا نسلم بجمالية النص، بل وتجعله أكثر تحكما فينا.

أما النسق عند عبد الله الغذامي فيرتبط بمنهجه المستحدث في مجال النقد الثقافي، والذي لا يخرج عن التصور الغربي حول مفهوم النسق؛ لأن التواصل الخطابي الذي يمثل نقطة البدء في مشروعه يستند إلى نظرية ياكبسون (r.jakobson) في التواصل والتي نقلها من الاعلام والاتصال إلى الأدب وهي ترتكز على ستة عناصر (المرسل، المرسل إليه، الرسالة، السياق، الشفرة، قناه الاتصال) تتبعها ستة وظائف: النفعية،

التعبيرية، المرجعية، المعجمية، التنبيهية، الشاعرية(الجمالية) [1].يجري الغذامي تعديلا بسيطا بإضافة عنصر سابع لتصبح الخطاطة كالآتي[2]:

الشفرة

السياق

المرسل الرسالة المرسل إليه

أداة الاتصال

العنصر النسقي

تشكل هذه الاضافة أساسا لمشروعه النقدي، لأنه يعتبر النسق أساس النقد الثقافي[*]، وعلى هذا الأساس حدد النسق بقوله :" يتحدد النسق عبر وظيفته وليس عبر وجوده المجرد، و الوظيفية النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان ونظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضا وناسخا للظاهر ، ويكون ذلك في نص واحد أو في ما هو في حكم النص الواحد، ويشترط في النص أن يكون جماليا وأن يكون جماهيريا"[3].وتبعا لذلك يُمكن استخلاص جملة من الخصائص المحددة للنسق، والتي تتلخص فيما يلي:

1- يتحدد النسق في وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد. والوظيفة النسقية هاته تتخذ أربع مواصفات:

- نسقان يحدثان معا وفي آن، في نص واحد أو في ما هو في حكم النص الواحد.
- يكون المضمر منهما نقيضا ومضادا للعلن. ذلك أن النص لا يدخل ضمن النقد الثقافي ما لم يكن فيه المضمر من تحت العلن.

---

(1)- ينظر: رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء،ط1، 1988، ص27.

(2)- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص64-65-66.

(*)- عمل الغذامي في الفصل الثاني من كتابه على تحديد مفهوم النقد الثقافي قائلا:" النقد الثقافي فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية معنيّ بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي وما هو كذلك سواء بسواء. ومن حيث دور كل منها في حساب المستهلك الثقافي الجمعي. وهو لذا معني بكشف لا الجمالي، كما شأن النقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي/ الجمالي، فكما أن لدينا نظريات في الجماليات، فإن المطلوب ايجاد نظريات في (القبحيات) لا بمعنى البحث عن جماليات القبيح، مما هو اعادة صياغة واعادة تكريس للمعهود البلاغي في تدشين الجمالي وتعزيزه، وإنما المقصود بنظرية القبحيات هو كشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي وللحس النقدي". المرجع نفسه، ص 83-84.

(3)- المرجع نفسه، ص 77 .

- لابد أن يكون النص جميلا ويُستهلك بوصفه جميلا لأن الجمالية أخطر حيل الثقافة لتمرير أنساقها وإدامتها.
- لا بد أن يكون النص جماهيريا ويحظى بمقروئية عريضة، وذلك لكي نرى ما للأنساق من فعل عمومي ضارب في الذهن الاجتماعي والثقافي.

2- ضرورة قراءة النصوص والأنساق من وجهة نظر النقد الثقافي. فالدلالة النسقية هي الأصل في النقد الثقافي أنها أداة للكشف والتأويل.

3- النسق كدلالة مضمرة ليست مصنوعة من المؤلف بل الثقافة ومستهلكها، جماهير اللغة من كتاب وقراء.

4- النسق ذو طبيعة سردية خفي ومضمر وقادر على الاختفاء دائما ويستخدم أقنعة جمالية لغوية.

5- الأنساق الثقافية: تاريخية أزلية راسخة لها الغلبة دائما، وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي.

6- الجبروت الرمزي ذو طبيعة مجازية كلية وجماعية، يقوم بدور المحرك الفاعل في الذهن الثقافي للأمة، إنه المكون الخفي لذائقتها ولأنماط تفكيرها وصياغة أنساقها المهيمنة.

7- ضرورة وجود نسقين متعارضين: يقصد الخطاب(وليس النص) أي نظام التعبير والافصاح سواء في نص مفرد أو طويل مركب أو ملحمي أو في مجموع انتاج مؤلف أو ظاهرة سلوكية[1].

بيد أن الوظيفية النسقية يجب أن تتوافر لها جملة من الظروف المناسبة لتحدث، ولعل من أبرز هذه الظروف.

يجب لها أن تتم في وضع محدد. ولعل هذا الطرح نفسه الذي تبناه محمد مفتاح فيما سبق، غير أن الغذامي يضيف إليه القيد الذي يفرض وجود نسق ثاني والذي يجب أن يكون مضادا داخل الخطاب مع نسق أخر بدوره يكون داخل الخطاب، سمة التناقض في النسق الظاهر والمضمر هي التي تعطي قيمة أكثر للوظيفة النسقية.

فالنسق عنصر محوري في الخطاب، ووظيفته داخله (الخطاب) هي التي تحدد قيمته، كما أنها تُدخل الخطاب حيز النسقية شرط أن يتصف بالصفات السالفة الذكر، يقول الغذامي:" والخطاب المتسم

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص 77-79.

بهذه الصفات والشروط المحددة آنفا هو ما نسميه بالنسقي، وهو المتميز عن أصناف الخطاب الأخرى. وركائز النظر إليه تأخذ بالدلالة النسقية كرديف مختلف عن الدلالتين الصريحة والضمنية، وتأخذ بالجملة الثقافية كرديف مختلف عن الجملة النحوية والأدبية، ومثلما أن النص النسقي رديف مختلف عن النص الأدبي، ولسوف يكون النقد الثقافي رديفا مختلفا عن النقد الأدبي"(1).

تفرض الدلالة نفسها كهدف رئيس لأي مشروع نقدي، في سعيه للكشف عن قدرة النص على إنتاج الدلالة وتكثيفها، والمقصود بالدلالة هاهنا الصريحة والضمنية، غير أن الدلالة الضمنية هي التي تعطي النص صفة الأدبية" تزداد أدبية النص كلما ازدادت قدرته على انتاج الدلالة الضمنية، وليس هناك توازن عددي أو انشائي بين الدلالتين إذ قد نجد دلالة ضمنية واحدة تنتظم نصا كاملا أو مجموعة من النصوص أو الأعمال كالرواية مثلا أو النوع الأدبي كالشعر العذري، وقد تقتصر على جملة واحدة كالمثل. بينما الدلالة الصريحة ترتبط بالجملة النحوية وبشروط التوصيل اللغوي وحدوده"(2).

يقترح الغذامي إضافة نوع ثالث والذي يسميه الدلالة النسقية أو الدلالة المضمرة، استجابة للعنصر النسقي الذي استحدثه في المخطط التواصلي، يقول:" سنقترح نوعا ثالثا من الدلالة هو (الدلالة النسقية)، وإذا كانت الدلالة الصريحة مرتبطة بالشرط النحوي ووظيفتها نفعية / تواصلية، بينما الدلالة الضمنية ترتبط بالوظيفة الجمالية للغة، فإن الدلالة النسقية ترتبط في علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصرا ثقافيا أخذ بالتشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصرا فاعلا ، لكنه وبسبب نشوئه التدريجي تمكن من التغلغل غير الملحوظ وظل كامنا هناك في أعماق الخطابات وظل يتنقل ما بين اللغة و الذهن البشري فاعلا أفعاله من دون رقيب نقدي لانشغال النقد بالجمالي أولا ثم لقدرة العناصر النسقية على الكمون و الاختفاء، وهو ما يمكنها من الفعل والتأثير غير المرصود وبالتالي تظل متحكمة فينا وفي طرائق تفكيرنا"(3).

مثلما تعين الجملة اللغوية الدلالة الصريحة على البروز، وتستند الدلالة الضمنية على الجملة الأدبية في نشوئها، فإن الدلالة النسقية أو المضمرة تعتمد على الجملة الثقافية على تولدها، يقول الغذامي:

(1)- النقد الثقافي ، ص 81.

(2)- نفسه، ص 72.

(3)- نفسه، ص 72.

"فلا بد لنا من تصور خاص يسمح للدلالة النسقية بأن تتولد، وهو هنا ما سنسميه بالجملة الثقافية. و(الجملة الثقافية) هي المقابل النوعي للجملتين النحوية والأدبية"[1].

ترتبط الدلالة النسقية بالضرورة بالثقافة بمعناها الواسع، والثقافة هنا ليس المقصود بها التراكمات الناتجة عن أنماط السلوك المحسوسة، وهي بالتالي ليست العادات والتقاليد والأعراف فحسب، بل هي آليات الهيمنة، من خطط وقوانين وتعليمات[2]، والتي تتواضع عليها مجموعة إنسانية في فترة معينة، وتكون مهمتها التحكم في السلوك الإنساني وتوجيهه وجهة سليمة من منظور المحيط الثقافي المتحكم فيه، وهذه الأشياء المضمرة قد تكون متعارضة مع قصدية المؤلف ومتعارضة أيضا مع تلك الاستنتاجات والفراغات التي يقوم المتلقي بملئها باعتباره شريكا أساسيا في العملية الإبداعية.

يحاول الدكتور عبد الغذامي من خلال إضافة الجملة الثقافية أن يؤسس لفكرة ازدواجيه المؤلف في أي نص أدبي. " سنرى أن في كل ما نقرأ وما ننتج وما نستهلك هناك مؤلفين اثنين، أحدهما المؤلف المعهود، مهما تعددت أصنافه كالمؤلف الضمني والنموذجي والفعلي. والأخر هو الثقافة ذاتها، أو ما أرى تسميته هنا بالمؤلف المضمر، وهو ليس صيغة أخرى للمؤلف الضمني، وإنما هو نوع من المؤلف النسقي. كما هو الشأن في حركة النسق ومفعوله المضمر"[3].

يبرز مؤلفان للخطاب، الأول مضمر وثاني ظاهر؛ فأما المضمر فهو الثقافة التي تفرض سلطتها على المؤلف دون وعيه، لأن المؤلف المعهود هو ناتج ثقافي مصبوغ بصبغة الثقافة. وفي هذه الحالة يقول خطابه أشياء لا يتحكم المؤلف في إخراجها، كما أنها تتجاوز وعي جمهور المتلقين، وهذه الأشياء هي في اللاوعي الجماعي .

إذا أمعنا النظر فيما يحاول عبد الغذامي أن يؤسس له، ندرك أن المؤلف في أي نص أدبي هو بالضرورة مؤلف مزدوج ، فمن ناحية نجد مؤلفا ظاهرا يحاول أن يمارس سلطته عن طريق اللغة؛ والمؤلف يكون مثاليا وشريكا مع المتلقي في عملية الإبداع. وعن طريق الدلالة سواء أكانت دلالة صريحة يكون هدفها توصيلها أم دلالة ضمنية تكون عقد بين المؤلف والمتلقي بالمفهوم الجمالي المتعارف عليه بين الاثنين،

(1)- النقد الثقافي ، ص 73.

(2)- نفسه، ص 74.

(3)- نفسه، ص 75.

ومن الناحية الأخرى يظهر المؤلف المضمر الذي يمارس سلطته عن طريق الدلالة النسقية والتي تكون في مقابل الدلالتين السابقين (الضمنية و الصريحة).

غير أننا نقف أمام إشكالية كبرى لما يكتنف هذا الطرح من غموض؛ لأن الدلالة المضمرة أو الدلالة النسقية كما يذهب إلى ذلك الدكتور عبد الله الغذامي، هي في النهاية نتاج إنساني وليست مجهولة المؤلف، لأن الثقافة ماهي إلا تمظهرا لنشاط الفكر الإنساني، كما أنها عبارة عن عملية تراكمية لدلالات متلاحقة زمانيا لها طبيعة تفاعلية وانفعالية؛ التفاعل هاهنا يكون متزامنا بشكل أفقي مع الأنساق الأخرى، فقد تحذف عناصر من نسقها العام وتستبدل بعناصر أخرى؛ لأنه لا يمكن لها أن تستمر على نفس النهج، لأن العناصر الداخلة تمنح القوة للنسق العام وتجدده وتضيف إليه، فتحتل مواقع العناصر الخارجة التي تُجبر على ترك مكانها؛ لأنها وصلت إلى حد معين من الهرمية والشيخوخة المؤدية بها إلى الزوال.

تكون الدلالة النسقية في لحظة تشكل النص مرتبطة بالدلالات الأخرى الأدبية واللغوية، وهي التي تستحضرها إما عن طريق اللغة وإيحاءات ألفاظها وتشعب معانيها، وتتخذ منها -في بعض الأحيان- مرتكزا يمدها بالقوة والصمود، لأنها في معركة إثبات الذات عن طريق محاولة نفي أنساق أخرى لتحل محلها، ومثال ذلك أن بعض الأساطير التي يحويها اللاوعي الجمعي تحاول أن تنفي أنساق أسطورية أخرى لتحل محلها، بيد أن فعل التبادل هذا بين الأنساق يتخذ وسائل التخفي والظهور التدريجي حتى لا يشكل فعلا تصادميا مع الثقافي السائد.

إن فعل التخفي و الكمون لا يحدث إلا من خلال الدلالة الصريحة والمتمثلة في الجملة اللغوية التي تكون الوسيلة الأولى والعنصر المساعد على بروز الدلالة النسقية التي تتخذ من الحيل الجمالية وسيلة لتخرجها في سياق أعذب وأحلى، وكلما كانت قيم الدلالة الأدبية البلاغية والجمالية أقوى وأبين، كلما استطاعت أن تقدم السند للدلالة النسقية.

إن أنواع الدلالة الثلاث(الصريحة، الضمنية، المضمرة) لا يمكن أن تكون متعارضة فيما بينها[1]، بل يجب أن تكون متكاملة في إيصال الرسالة، لأن الخطاب هو بالدرجة الأولى رسالة تهدف لتحقيق غاية تواصلية تُحشد لها كل أنواع الدلالات المتاحة سواء أكانت مضمرة أم ضمنية أم صريحة؛ لأن الدلالة النسقية

---

[1]- يشترط الغذامي في المضمر الدلالي أن يكون متناقضا مع معطيات الخطاب، إذا لم يتحقق هذا الشرط لن يكون هناك نقد ثقافي. ينظر: المرجع نفسه،ص76.

أو المضمرة تستخدم في الخطاب الأدبي كوسيلة للهيمنة والبروز ومن ثمة تكرس مخزونها العلاماتي في البيئة الاجتماعية التي يولد فيها الخطاب، كما يمكن لها أن تفرض سطوتها وقوتها على الخطابات الناشئة في غير بيئتها.

كما أن تفرد العنصر النسقي الذي ينتج الدلالة النسقية وعدم تفاعله مع العناصر الأخرى المشكلة للخطاب يجعل منه عنصرا شاردا خارجا عن النظام فلا تظهر قيمته .

إن الدلالة النسقية عنصر فعال داخل منظومة الخطاب الأدبي الذي لا يمكن أن ينفصل عن الخطاب الثقافي لأنه جزء منه، ولا يتحرك إلا من خلاله، لأن الخطاب الأدبي يرتكز في كل مرة على الخطاب الثقافي في إنتاج دلالته، وهو الذي يمده باللغة والدلالة واللذيْنِ يعتبران جزءا من المنظومة الثقافية، فاللغة تعتبر كائنا ثقافيا ينتجه المجتمع، ليعود إليه بتبدلات مختلفة.

يعتمد الخطاب الأدبي على التحولات الدلالية الحاصلة باللغة وبمعانيها؛ لأن اللغة ليست شيئا جامدا ينحو إلى الآلية، بقدر ما هي انتاج انساني يخضع لظروف السياق المنتجة له، فتتأثر بالنسق العام للمجتمع المنتج لها.

إن اللغة عملية إبداعية تنحو إلى النفعية، يحاول منتجها أن يسمو بها ناحية الجمالية، وليست هبة من الطبيعة، بل هي جهد إنساني حتى وإن حاكى في ابداعه لها الطبيعة- في بعض الأحيان- غير أن هذه المحاكاة تراعي الجمالية؛ " لأن اللغة طريقة إنسانية خالصة، وغير غريزية لتوصيل الأفكار والانفعالات و الرغبات بوساطة نسق الرموز المولدة توليدا إراديا"[1].

كما أن اللغة ليست أنظمة جامدة لنقل الأفكار، بقدر ماهي" أكسية غير مرئية تكسو أرواحنا وتسبغ على تعابيرها الرمزية شكلا مهيأ سلفا، وحين يكون التعبير ذا دلالة غير اعتيادية نسميه أدبا، و الفن تعبير شخصي جدا بحيث لا نرغب في أن نعزو له أي نوع من التقييد بأي من الصور المهيأة سلفا، وإمكانات التعبير الفردي غير متشابهة ولكن اللغة هي أكثر وسائل التعبير انسيابا[2].

لعل الخطاب الشعري هو الأقدر على جعل اللغة تتجاوز تلك الرتابة والنسقية الثقافية السائدة، وذلك بمنحها دلالات جديدة سمتها الابتكار، فتدخلها في نسقية جديدة، هي نسقية الخطاب الشعري

---

(1)- إدوارد سابير، اللغة و الخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص 22 .

(2)- نفسه، ص 29 .

ذاته، وهنا تبرز الموهبة والمقدرة الفنية من طرف الشاعر في إبداع الدلالة الجديدة، وهنا أيضا تحدث الفروق بين شاعر وآخر، على الرغم من أن كلا الاثنين قد أتيح لهما نفس الظروف والسياقات، ويخضعان لنسق ثقافي واحد وللدلالة نسقية واحدة، إلا أنهما ينتجان نصين مختلفين متفاوتين من الناحية الجمالية.

إن الفنان المبدع هو الذي يستطيع أن يتعامل مع تلك النسقية الثقافية بحيلة وذكاء فني، بحيث يجعل تلك النسقية الثقافية في خدمة أفكاره التي يريد أن يقدمها لجمهور المتلقين، ويجب أن يتجاوز ذلك القيد النسقي ويخضعه للنسق الشعري الخاص به، " ومهما كانت عظمة التعبير الإنساني، أو لنقل مهما كانت روعته فإن الفنانين الأدبيين أمثال شكسبير، هم أولئك الذين يعرفون فيما قبل الشعور كيف يناسبون أو يوازنون بين الحدس الأعمق واللهجات المحلية التي يتحدثونها في حياتهم اليومية، وليس من إجهاد أو توتر معهم، وتظهر (حدوسهم) الفردية كتأليف مكتمل بين فن الحدس المطلق وفن الوسيلة اللغوية التخصصي الضمني "[1]، ومن ثمة يجب أن يحول النسق الثقافي إلى عنصر يتفاعل مع عناصر اخرى كانت قبل دخولها النص أنساق مستقلة، ليشكل النسق الأشمل الذي لا يكون إلا النص أو الخطاب الأدبي .

صحيح أن الدلالة المضمرة ليست من صنيع المؤلف، كما أنها قد تكون منغرسة في الخطاب الأدبي ومتسللة إليه بشكل لا واع؛ لأن مؤلفها الثقافة، غير أن طرائق استعمالها وتفاعلها مع العناصر الأخرى، فيه شيء من الوعي المعرفي من طرف المبدع على الأقل في عملية الانتقاء والاختيار؛ لأن الشاعر مثلما يقوم بعملية الانتقاء والانتخاب اللغوي للألفاظ، فهو أيضا يقوم بعملية اختيار للمادة الثقافية المطروحة أمامه.

تخضع عملية الاختيار للمادة الثقافية -بالضرورة - للهاجس الشعري، فالشاعر مثلا الذي يريد أن يوظف رمزا دينيا أو أسطوريا أو تاريخيا تجده يقيم عملية الاختيار بمراعاة مجموعة من العوامل، لعل أبرزها العامل التاريخي والقيمة الجمالية والنفعية، قناعة منه أن هذه العوامل والقيم هي التي تشفع للخطاب بامتلاك عقول المتلقين، وهي أيضا التي تساهم بشكل فعال في تقبل الخطاب الابداعي. دون إغفال وجوب مراعاة قبول العناصر الأخرى المشكلة للخطاب للعنصر الجديد.

لا يكتفي الخطاب بنسق واحد، بل تتعدد فيه الأنساق وتتلون بتلون المنجز الثقافي، وكلما كثرت الأنساق وتعددت جاء النص غنيا وحاملا لدلالات مكثفة من شأنها أن تزيد في خلوده وبقائه مهيمنا لفترة أطول، وكلما استطاع أن يصمد في وجه الخطابات التي تحاول أن تنسخه أو تكون بديلة له.

---

[1]- نفسه، ص 33.

يحقق الخطاب الشعري وجوده من خلال مقدرته على بلوغ هدفه، الذي لن يقاس إلا بمدى تفاعل جمهور المتلقين معه، والذي لن يكون بدوره إلا إذا حقق غايات معرفية مهمة وبطريقة فنية تحدث أثرا جماليا، وعلى هذا الأساس، فالخطاب الشعري ليس خاضعا لهيمنة النسق الثقافي المضمر فحسب، بقدر ما هو قادر على تطويع هذا النسق والتعامل معه بدهاء فني يجعله جزءا مهما وفاعلا في الخطاب.

الشاعر المتمكن هو الذي يتحرك ويبدع وفق متطلبات النظام الثقافي السائد، ولا يكون فعله الإبداعي خارجا عن إطار الوعي الجماعي، وإذا كان كذلك، فإن النص لن يحقق هدفه التواصلي لأنه لا يحمل بين طياته ثقافة درج المجتمع على لغتها، يقول إدوارد سابيرEdward Sapir :" وقد لا يكون الفنان الأدبي واعيا بالطريقة التي يعوقه بها التركيب أو يساعد أو يهديه، ولكن ما إن تتم ترجمة عمله إلى لغة أخرى حتى تنجلي طبيعة التركيب الأصلي مباشرة، فتحسب جهوده، أو تحدث حدسا بالرجوع إلى "العبقرية" الشكلية للغته، إذ لا يمكن التخلي عنها دون نقصان أو تعديل ، ولهذا فإن "كروتشه Benedetto Croce " على صواب تماما عندما قال إن العمل الأدبي لا يمكن ترجمته"[1].

إن مشروعنا يتحرك وفق مبدأ تفاعل الأنساق في الخطاب الشعري العربي قبل الاسلام، وطرائق تغلغلها فيه إما بشكل واع أو غير واع، عن طريق الدلالة الضمنية التي تكون فيها قصدية المؤلف واضحة وإما عن طريق الدلالة الصريحة وما تحمله اللغة من معاني تنطوي على دلالات مضمرة تكون مصاحبة لنشأة الكلمة، غير أن هذه الدلالات تتشارك وفق رؤيا الشاعر في تحقيق المعرفة المرجوة بمختلف أشكالها، ولأن الثقافة العربية قبل الإسلام هيمن عليها الديني والأسطوري وخضعت لسلطة الوجود، وعلى ذلك ارتأينا أن نقف عند ظهور هذه الأنساق وهيمنتها على الفعل الابداعي الشعري باعتباره الممثل الأول للثقافة العربية في تلك الفترة.

---

[1]- نفسه، ص 30.

ثانيا: الرؤيا

يعتبر مصطلح الرؤيا من أكثر المصطلحات تواترا بين الشعراء المحدثين، وهذا ما انعكس على الحركة النقدية الحديثة، فحظي عندها بالتداول في جل مقولاتها إلى درجة التهافت، وتبعا لذلك لا نعجب من تعدد المفهومات التي فسرت المصطلح، حتى صار مفهومه عائما فضفاضا بما خلع عليه من أشكال وأبعاد متعددة، بل ودلالات تتقارب إلى حد الالتحام أحيانا، وتتباعد إلى حد التنافر والانفصام أحيانا أخرى.

تباين مفهوم الرؤيا بين الأطروحات النقدية إلى حد التشظي بينها، فتحول إلى مصطلح يكتنفه الغموض ويتعهده اللبس أكثر من وضوحه، وقبل التفصيل في بعض الآراء النقدية التي عرض أصحابها لمفهوم الرؤيا، حريٌّ بنا الوقوف عند معنى الرؤيا كما أوردته المعاجم.

1- الرؤيا لغة

يتحدد مدلول مصطلح الرؤيا من خلال ما أورده صاحب اللسان حول الجذر الثلاثي للفعل" رأى"، وذلك حين يفصل بين تفريعات المعنى التي تتفرع من الفعل، فيقول: " الرؤية: النظر بالعين والقلب .....والرؤيا: ما رأيته في منامك..... ورأيت عنك رؤية حسنة: حلمتها. وأرأى الرجل إذا أكثرت رؤاه .... وهي أحلامه. ورأى في منامه رؤيا على فعلى بلا تنوين. وجمع الرؤيا رؤىً.....وقد جاء الرؤيا في اليقظة..... قال الراعي:

فَكَبَّرَ للرُّؤْيَا وَ هَشَّ فُؤَادُهُ وَ بَشَّرَ نَفْسًا كَانَ قَبْلُ يَلُومُهَا

وعليه فسر قوله تعالى" وما جعلنا الرؤيا التي أريناك إلا فتنة للناس". وعليه قول أبي الطيب: " ورؤياك أحلى في العيون من الغمض"[1].

أما في معجم (أساس البلاغة) فإن معنى المصطلح لا يبتعد كثيرا عما ورد في اللسان، يقول الزمخشري: " رأي، رأيته بعيني. ورأيته في المنام، ورأيته رأي العين.... فلان يرى لفلان إذ أعتقد فيه، وأراه وجه الصواب، وأرني برأيك.... وفلان يتراءى برأي فلان أي يميل إلى رأيه ويأخذ به، واسترأيته: طلبت رأيه. ومع فلان رَئِيّ

[1]- ابن منظور، مادة رأى، 14/ 360 وما بعدها.

ورِئِيّ: جني يريه كهانة وطبا. ويلقـي على لسانه شعرا. وفـلان رَئِيّ قومه ورأيهم : لصاحب رأيهم ووجههم "[1].

يتضح جليا من وراء الدلالة المعجمية الصرفة، التمايز الواضح بينما يتفرع عن الفعل رأى من معاني؛ فإذا كانت الرؤية تختص بها العين لتسجل ما يقع في الواقع فتنقله كما هو، فإن الرؤيا تمثل ذلك البعد المتجاوز للواقع لأنها ترتبط بالحلم والخيال الذي يسمح لها- أحيانا- بالتحقق زمن اليقظة، وأما الرأي فيكون مبعثه العقل ونابع من القلب. غير أن هذا التمايز لا ينفي ارتباط هذه السلوكيات بالإنسان في محاولته تشكيل موقف من الوجود تتلاحم فيه الرؤية بالعين والرؤيا الحالمة والرأي السديد القائم على الفكر لتُشكل في النهاية الموقف المأمول من الكون.

كما لا يفوتنا أن نسجل ما أورده الزمخشري بخصوص المعنى المجازي الذي يقترن بالرؤيا حين رأى فيها خروجا عن العادة الإنسانية والمألوف، لأنها تكون عند بعض الخاصة من الناس، كالكهنة والشعراء الذين يقولون الشعر على ألسنة الجن، وفي ذلك خروج عن الواقع وارتباط بالعالم الآخر.

[1]- الزمخشري، أساس البلاغة، ص 213-214.

2 - اصطلاحا

2-1- في الفكر الغربي

لعل المفهوم المتكامل حول الرؤيا، هو ذلك المفهوم الذي قالت به موسوعة برنستون للشعر والنظريات الشعرية ومؤداه: " كانت الرؤيا الكلمة المفضلة في مفردات الشعراء، لكنها لم تشع في النقد إلا في الفترة الحديثة. وهي كلمة مفعمة بالغوامض والاضافات المعنوية التي غالبا ما تولد تناقضات في السياقات التي تستعملها. هناك رؤيا العين المجردة. وثم رؤيا كولروج المسلحة. وهي ادراك تقوده وتؤيده ملكة عقلية عليا، وهناك رؤيا الاستحالة والكشف- التنبؤ- والرؤيا البهيجة، والرؤيا توحي بالمحسوس الحي، كما توحي بالنموذج البدئي، والمثالي، والروحي، وقد تكون الرؤيا كشفا منح القدرة عليه رجل محدّث، شاعر أو نبي أو قديس، ولكن قد يكون لها أيضا ارتباطات بالأشباح والسواحر والمجانين وفي الحلم أو الحدس، أو الانجذاب. يشاهد الرُئوي ما هو موجود وما ينبغي أن يكون جهنما أو جنة. عصرا ذهبيا مضى. تعاسة قائمة أو عالما شجاعا جديدا مقبلا. وتزعم الرؤيا أنها تملك الحقيقة وتستدعي الموافقة، إلا انها قد تشير إلى ما هو وهمي، غير علمي متوحش أو أهوج، ولغتها- التي هي الحكاية المجازية والاستعارة والرمز وغير ذلك من وسائل للتعبير عن المعاني في العمق- تتطلب غالبا مهارات خاصة في التأويل"[1].

يعرض هذا القول- المطول نسبيا- لمفهوم الرؤيا وعلاقتها بالعملية الابداعية، كما يتطرق إلى خصوصيتها التي تجعل منها سلوكا يلفه الغموض والضبابية، زادته التناقضات التي تصاحب السياقات التي يرد فيها.

تنقسم الرؤيا إلى أنواع- حسب ما يذهب إليه التعريف- ومن بين هذه الأنواع نجد الرؤيا الفنية والتي تتلخص مهمتها في الكشف الذي يتطلع إليه الإنسان، ولعل من يمتلك القدرة على الرؤيا هم أفراد لهم مؤهلات نفسية وروحية للقيام بذلك، كالشاعر أو النبي أو القديس.

[1]–محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1987، ص 21.

ترتبط الرؤيا بالجانب الروحاني الذي يتمرد على سلطة العقل، لأنها تتجاوزه لتسبح في اللامعقول الذي يلامس الحلم، لتكون بذلك محاولة للنفاذ في جوهر الموجودات، كونها لا تكتفي بمشاهدة ما هو موجود، بل تبحث عن ما ينبغي أن يكون لتحقق لصاحب الرؤيا رغبته في تكوين عالم جديد والتنبؤ له.

على ضوء هذه المعطيات نجد الرؤيا ارتبطت بالفكر الذي يحوي نفحات روحية كالإبداع الأدبي، ولعل نورث روب فراي من الباحثين الذين جعلوا من الرؤيا أساسا للعمل الأدبي؛ لأن الرؤيا عنده مرادفة للأدب ولمكونه المضموني، فالأدب- حسب اعتقاده- " هو حلم الإنسان واسقاط تخيلي لرغبات الإنسان ومخاوفه. بناء عليه فإن جميع الأعمال الأدبية، إذا أخذت معا، تؤلف رؤيا إجمالية. رؤيا نهاية الصراع الاجتماعي، رؤيا الرغبات المشبعة في عالم بريء، رؤيا المجتمع الإنساني الحر"[1].

تشكّل الرؤيا مضمون الأدب وجوهره، فلا يكون النص أدبيا إلا إذا كان نصا رؤيويا؛ لأن الرؤيا هي التي تمنحه القيمة وتكسوه رداء الإنسانية ومعها يتطلع الإنسان المبدع إلى تحقيق رغبته ورغبات كل الناس، وذلك حينما يلاحق طيف حريته التي تعود به إلى أصله الأول، " ولذلك نجد شعر الرؤيا مفعما بحضور مكثف للرموز والأساطير التي تجعل النص الشعري منفتحا على أعماق الذات الإنسانية، سواء في أبعادها الفردية الخاصة بالشاعر، أو في أبعادها الجماعية التي تشكل فضاءات مشتركة للإنسانية بصورة أشمل، مع ما يتولد عن ذلك كله من تجليات جمالية ووجدانية وثقافية" [2].

لا يبتعد مفهوم الرؤيا عند المبدعين أنفسهم والذين بنوا تصورهم المفاهيمي حولها من منطلق تجاربهم الإبداعية وما تفرضه من هواجس رؤيوية، ذلك ما نقف عليه عند رامبو (Arthur Rimbaud) الذي يعتبر نفسه شاعرا رائيا[*]، لكنه ليس الرائي الأوحد في العصر الحديث بل نجد معه بود لير(Charles Baudelaire) و ملارميه (Stéphane MALLARME) يشكلون ثالوثا نبوئيا للشعر. لقد اكتشف هؤلاء الثلاثة " أن الشعر

(1)–محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، ص 22.

(2)–الوارث حسين ، تجديد الرؤيا الشعرية في الشعر العربي الحديث بين المفهوم والابداع www.elmothakef.com ع 1979 يوم 2011/06/05.

(*)– وهو القائل:" أريد أن أكون شاعرا، وأنا أسعى جاهدا لكي أصبح رائيا أو رؤيويا، أنت لا تفهم معنى كلامي، وأنا لا أستطيع أن أشرحه لك، الأمر يتعلق بمايلي: أن نصل إلى المجهول عن طريق خلخلة كل الحواس" ينظر: مفهوم الشاعر الرؤيوي أو الرؤيا الشعرية قبل رامبو، جريدة الشرق الأوسط عدد 10361 الأربعاء 11ابريل 2007.

لا يكمن في البيت، أو في الغنائية، أو في الطرافة. بل "اشراق" في لحمته واستفزاز الفكر والحساسية الساعيين وراء المطلق "[1].

إن الرؤيا التي يتطلع إليها الشاعر رامبو وأقرانه هي التي تتيح للإنسان معرفة نفسه واستكشاف أعماقها بشكل كامل في بحثه الدؤوب عن روحه يستبطنها، يغريها، يحاولها، يستملكها أو يفهمها....ينبغي على الإنسان أن يصبح رائيا- أن يجعل من نفسه شخصا رؤيويا- والشاعر لا يتوصل إلى مرحلة الرؤيا إلا عن طريق الانخراط في تجربة طويلة [2].

يصل الشاعر مع الرؤيا إلى الباطن الذي يكفل معرفة حقيقة الأشياء واستبطان ماهيتها؛ لأن الشعر أصبح " لا يزعم الآن أنه يمثل، تحت شكل محبب، فخم أو مرهف، ما لم تستطع عينا كل إنسان أن ترياه، بل يزعم أنه يكتشف ما لم تستطع نظرتنا، التي جعلها الروتين حسيرة أن تثقبه، إنه يصبو إلى أن يكون وحيا، ولهذا كان له الحق في أن يكون غامضا، مترددا، لا منطقيا، ولا يستطيع أن يستخلص أي فائدة من المصطلحات الشكلية، لحاجته على العكس إلى الحرية المطلقة في التصوف والتنبؤ"[3].

تنزع الرؤيا- وفق التصور الغربي- نزوعا متساميا عن الواقع، يطمح الرؤيوي من ورائه إلى الرحيل نحو عالم جديد يقف فيه الإنسان- الذي تتحقق له الرؤيا إلى معرفة ما وراء الأشياء – معانقة حلمه الجميل حتى ليبدو كأنه خارج عن المألوف يكتنف حلمه الغموض ويطبعه التردد واللامنطق، وهكذا تتحول الذات الشاعرة الرؤيوية إلى ذات سابحة في عوالم الخيال تطارد حريتها؛ لأن الرؤيا في الفعل الإبداعي تتحول هاهنا إلى بؤرة توتر الشعر، وجوهر الانفعال الوجداني عند المبدع وبها يتجاوز المبدع مقاييس الزمان ويتمرد عن الواقع كما حصل مع شعراء الرؤيا.

---

[1]–ينظر: ر. م. البيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1983، ص 133-134 .

[2]– مفهوم الشاعر الرؤيوي أو الرؤيا الشعرية قبل رامبو، جريدة الشرق الأوسط .

[3]– المرجع السابق، ص 131.

2-2- الرؤيا في الفكر العربي

لا يخرج مفهوم الرؤيا في النقد العربي عن التصور الغربي للمفهوم(*)، يضاف إليه المعنى المعجمي الذي حددته المعاجم العربية، هذا ما يطالعنا به أدونيس الذي يبرز دور الرؤيا في تكوين تصور خاص حول الوجود؛ لأنها تسمح للشاعر بالانتقال من الواقع إلى واقع آخر، يقول في ذلك:" إنني لا أبحث عن الواقع الآخر لكي أغيب خارج الواقع، في الخيال والحلم والرؤيا، إنني أستعين بالخيال والحلم والرؤيا لكي أعانق واقعي الآخر....."[1].

يجعل أدونيس من الرؤيا عنصرا مساعدا يعبر من خلاله إلى ملامسة عالمه الآخر؛ عالم الرغبة والطموح، ذلك أن المبدع لا يكتفي مع الرغبة بالانغماس في الحلم والهلوسة(**)، بقدر ما يبحث عن معرفة بديلة تتسامى عن الواقع القائم، لينير عقول البشرية ويوجهها توجيها سليما يحرك فيها أصلها الخالد، والرؤيا -كما يتصورها أدونيس- يجب أن تستند إلى مرجعية فكرية في مزاولتها لنشاطها، يقول: " إذا أضفنا إلى كلمة رؤيا بعدا فكريا إنسانيا بالإضافة إلى بعدها الروحي، يمكننا حين ذاك أن نعرّف الشعر الحديث بأنه رؤيا "[2].

(*)- يدين الفكر النقدي العربي الحديث في بداياته تعامله مع المصطلح للفكر الغربي في جل القضايا المتعلقة بالحداثة، يقر أدونيس بذلك قائلا:" أحب هنا أن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب. غير أنني كنت كذلك، بين الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الثقافي والذاتي ".ينظر: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص 86-87.

(1)- اسماعيل دندي، الرؤية والشعر العربي الحديث، مجلة المعرفة السنة الثلاثون، ع 339، كانون أول ديسمبر، 1991 ص 148.

(**)- توجه بعض شعراء الحداثة الغربية إلى السكر والعربدة والتحشيش والانحراف لاعتقادهم بأن ذلك من شأنه أن يوصلهم إلى مرحلة الحلم والرؤيا ومن ثم تجاوز الواقع، وقد أجرى رامبو تجارب عدة عن طريق الخدر ليصل إلى درجة من الهذيان كما درب نفسه على حالة الهلوسة يقول: " لقد اعتدت على الهلوسة البسيطة، وكنت أرى بوضوح كبير مسجدا مكان مصنع، مدرسة طبول يتولى شؤونها ملائكة، عربات على دروب السماء صالونا في قاع بحيرة" فالهلوسة قد فرضت نفسها مع رامبو على أنها مادة الممارسة الشعرية بالذات، تماما كما أن الصدمات والحركات هي مادة الميكانيك. ينظر: ألبيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة ، ص 145.

وهذا ما جعل بعض النقاد يعتقدون في الرؤيا نوعا من الخروج عن المألوف، ومن ثمة ركوب تيار السرمدية والتناقض التي حولت الشعر العربي إلى فضاء فكري تغشاه الضبابية والغموض ويبحر في عوالم المطلق واللانهائيات، يقول حسين مروة في مقالة نشرها في مجلة الآداب اللبنانية سنة 1966: " بين نقاد هذا الشعر الحديث من يحاول أن يوجه الشعراء وجهة الرؤيا دون الرؤية، وجهة الإبحار مع الأحلام كيفما اتجهت أشرعتها الأسطورية في المتاهات المتناقضة في عوالم اللانهائيات والمطلق، وأن يحذرهم من الاتجاه مع رؤية الفكر والواقع بحجة أن هذه الرؤية مقيدة بأيديولوجية مقررة وجاهزة مسبقا..." نقلا عن اسماعيل دندي، الرؤية في الشعر العربي الحديث، ص148.

2- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان ط3، 1978، ص9.

تفتح الرؤيا آفاقا امام المبدع لمزاولة التجديد في الأساليب وتجاوز النمطية التي تكلست مع المفاهيم السائدة حسب اعتقاد أدونيس، وذلك استنادا إلى الدعائم التي تشكل الرؤيا(البعد الروحي والبعد الفكري)، يقول أدونيس مرة أخرى: " والرؤيا بطبيعتها، قفزة خارج المفاهيم القائمة، هي إذن، تغيير في نظام الأشياء ونظام النظر إليها، هكذا يبدو الشعر الحديث أول ما يبدو تمردا عن الأشكال والمناهج الشعرية القديمة، ورفضا لمواقفه وأساليبه التي استنفذت أغراضها" (1).

ما يلبث الشعر الحديث أن يرادف الرؤيا – وفق التصور الأدونيسي- لأنه يولد من رحمها، ليؤسس لموقف جديد من العالم يستلهمه مما تمده إياه الرؤيا، والتي هي في الأصل" تشكل موقفا جديدا من العالم والأشياء، وهي بذلك عنصرا أساسا من العناصر المنتجة لدلالة القصيدة الجديدة، إلى حد أصبح فيه الشعر عند شعراء الحداثة الشعرية ونقادها المنظرين رؤيا أي التقاط شعري وجداني للعالم يتجاوز الظاهر إلى الباطن ويتجاوز حدود العقل وحدود الذاكرة والحس ليكشف علاقات جديدة تعيد في ضوئها القصيدة ترتيب الأشياء، وخلق عوالم جديدة تنصهر فيها تجربة الشاعر باعتباره مبدعا، وتجربة المتلقي باعتباره مشاركا الشاعر في تلك التجربة"(2).

يمكن للرؤيا أن تتحول إلى هاجس شعري عند الشعراء الكبار يحركهم ويدفعهم إلى تحقيق رغباتهم التي وقف في وجهها الواقع بمختلف العراقيل التي يفرضها، وفق هذا الطرح تبني خالدة سعيد موقفها من الرؤيا منطلقة من قول أدونيس: " ولقد كانت دائما القفزة من الرؤيا إلى الفعل بهذه الرؤيا طموح الشعراء الكبار، كما كان الثوار حالمين كبارا- فالرؤيا هنا- أو الحلم الإبداعي تصور للعالم ينطلق من رغبات الإنسان العميقة الأصيلة في غياب كل شكل من أشكال التسلط والظلم والاستغلال و الإذعان للأمر الواقع"(3).

تصدر الرؤيا عن مشروع طموح مبني على تصور يهدف إلى التغيير والتجدد والبعث في الوجود. كما أنها بحث دائم عن الذات لصبغها بصبغتها الإنسانية التي تتوق إلى رفع شعلة الحرية، وهنا توجه الرؤيا كل اهتماماتها لإنجاح مشروعها، وبالتالي الخروج بسلام من رحى الصراع الناتج عن التصادم في الوجود، فتأتي الرؤيا لتكون مخلصا للإنسان من زحمة الصراع القهري؛ لأن الشاعر –كما يعتقد الباحث إبراهيم رماني-

---

(1)- نفسه، ص9.

(2)-الوارث حسين ، تجديد الرؤيا الشعرية في الشعر العربي الحديث بين المفهوم والابداع www.elmothakef.com ع 1979 يوم 2011/06/05.

(3)-خالدة سعيد، حركية الابداع، دار الفكر، بيروت ، لبنان، ط3، 1986، ص 125.

يظل يطارد حلمه في حالة انجذاب سحري وغواية مكثفة، فيحس بالانكسار والاحباط الذي لا يخص به الزمن إلا ليؤكد تجذره وبقاءه في الواقع التاريخي[1].

بما أن الرؤيا تمثل لحظة مجانبة للواقع لتخلق عالمها الخاص (عالم افتراضي) الذي يتشكل بطريقة تختلف عن الوضع القائم في الواقع، فإنها تمنح القدرة على الاستكشاف والتجلي، يقول ابراهيم رماني: " الرؤيا تحمل هاجس الكشف عن عالم بريء حلمي، بعيد يتوارى عن زيف الوجود ووهم الواقع، ولذلك فهي رؤية مستقبلية تسافر دوما عبر الخيال والحلم إلى ما وراء الظاهر إلى الباطن الذي يبقى نابعا في ساحة الممكن والاحتمال"[2].

لا يمكن للرؤيا أن تنسلخ انسلاخا كليا عن الواقع القائم بل تتخذ من أخطائه وزيفه نقطة انطلاق لتُمثّل لواقع جديد، مثالي، يتجاوز التشوهات التي حدثت فيه، وعلى ذلك تحتفظ الرؤيا أو الحلم لنفسها بإمكانية التحقق في الواقع، يستطرد ابراهيم رماني قائلا: " الرؤيا تجاوز الواقع دون الانسلاخ الشامل منه. نوع من المعرفة الفلسفية، الحدسية التي تخرج التجربة الفنية في حرارتها الأولى، في صدقها الحقيقي، قبل أن تغدو آلية استدلالية لا ينفع معها أي مجاز...."[3].

تهدف الرؤيا إلى المساهمة في بناء واقع معرفي جديد يكون بديلا لحالة العماء التي تهيمن على الواقع القائم، لتكون المعرفة الحدسية التي تنتجها الرؤيا أحد المكونات الهامة للواقع الثقافي، وبذلك لا يمكن الاستغناء عن هذا الضرب من المعرفة، والذي تكون الحاجة إليه ملزمة كإلزام الحاجة للمعارف الأخرى. وفي هذا الصدد يذهب محي الدين صبحي معرفا الرؤيا قائلا: " أما الرؤيا في الشعرية- في نظري- فإنها تعميق لمحة من اللمحات أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة، يفسر الماضي ويشمل المستقبل، وحجتي في ذلك أرسطو طاليس في كتاب الشعر، فهو يقرر في الفصل التاسع أن الشعر أكثر نزوعا فلسفيا وأكثر جدية من التاريخ، لأنه يتعامل بالكليات، بينما يتعامل التاريخ بالخصوصيات، وفي حين أن التاريخ يروي ما حدث فإن الشعر لا يهتم بما حدث وإنما بما يمكن أن يحدث"[4].

---

(1)- ينظر: ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجيستير (مخطوط) معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1987، 1988، ص110.

(2)- نفسه، ص 110.

(3)- نفسه، ص 180.

(4)- الرؤيا في شعر البياتي، ص22.

يعود محي الدين صبحي بمفهوم الرؤيا إلى أصول الشعرية التي تأسست دعائمها مع أرسطو والذي يرى في الفعل الشعري واحدا من المرجعيات المهمة التي تؤسس للمعرفة الإنسانية؛ لأن قيمة الشعر يحددها موقف الشاعر من الحياة، هذا الموقف الصادر عن الرؤيا، وما تتيح من تأمل عميق في الكون يتطلع من ورائه صاحبه إلى محاولة سبر أغوار الوجود ومن ثمة الكشف عن مجاهله، وربما هذا الأمر هو الذي جعل موقف الشاعر يتسم بالشمولية والعمق أكثر من المواقف الأخرى الصادرة عن غيره.

تستبطن الرؤيا ظواهر الوجود المادية وتعيد محاورة الأفكار والمفاهيم الشائعة فيه، لتعيد تركيبها وتشكيلها وفق تصور يخضع لإلحاح الرغبة الإنسانية، ويستلهم مبادئه من تطلعات النفس وميولها، والتي تجدها -في كل مرة- تكفر بقوانين الزمن الألي، لتخلق لنفسها زمنا خاصا بها؛ الزمن النفسي أو زمن الديمومة، وهذا ما جعل الشعر يُجاوز التاريخ وفق المنظور الأرسطي، لأنه لا يتقيد بالماضي، بل يتجه صوب المجهول (المستقبل) فيتحول بذلك الشعر إلى استشراف ونبوءة.

تتخذ الرؤيا الشعرية —وفق هذا التصور- من الواقع مرجعها الأول، وفي قصديتها -من وراء ذلك- إعادة تشكيله من جديد، فكأنها تمنحه ميلادا جديدا يخرج من رحم الذات الإنسانية التي تنفخ فيه من روحها لتجسد من خلاله حلمها، بعد أن حملته في بواطنها كرها وكابدت لأجله كل المصاعب، وبهذا الميلاد الجديد تُجاوز المألوف الرتيب ناحية الخلق المبتكر، الذي يجعل المتلقي يُسحر ويشعر بالرضا الناتج عن روح الاستكشاف الذي تمنحه الرؤيا الشعرية، بيد أن هذا الانبهار والحكم على جمالية الابداع الشعري يتأسس بقياسه بالواقع.

فالواقع هو المرجع للذات الشاعرة وهو المعيار الذي يتأسس عليه الحكم بالنسبة للذات المتلقية، لأن الجديد المبتكر يصدر الحكم عليه بالجمالية، إذا استطاعت الرؤيا أن تقدمه للمتلقي وكأنه لم يكن له عهد به رغم إدراكه له من قبل في الواقع.

وبما أن الابداع الشعري لا يبتعد عن اطار الوعي العام مقرونا بالواقع والحياة الإنسانية، ولأن الشعر العربي قبل الاسلام لم يشذ عن هذه القاعدة، ولأن الشعر تمثيل لما أحاطت به معرفة العرب، أو كما يقول ابن طباطبا عنه لما "ادركه عيانها ومرت به تجاربه، وهم أهل وبر، صحونهم البوادي وسقوفهم السماء"[1]، فإن

[1]- عيار الشعر، ص15.

القصيدة العربية في هذه الفترة يمكن اعتبارها ثمرة لتلك العلاقة المتشابكة بين الإنسان والوجود بمختلف مكوناته المادية والفكرية.

من هذا المنطلق سنحاول في هذا الباب الوقوف على تجسيد الرؤيا في الشعر مع استظهار المرجعيات والأنساق المعرفية(النسق الديني، النسق الأسطوري، النسق الوجودي) المساهمة في تشكيل رؤيا شعرية للكون، ومن ثمة الوقوف عند التلاحم الحاصل بين الفكر والخيال ودوره في صياغة معرفة شعرية حول الوجود، استطاعت أن تسمو بالتجربة الشعرية في القصيدة العربية من حدود البيئة الجاهلية إلى حدود التجربة الإنسانية العالمية؛ لأن القصيدة العربية حبلى بالمواقف والرؤى الشعرية الخاصة والعامة حول الحياة.

الفصل الثاني

النسق الديني

توطئة

لا يساورنا الشك، إن قلنا: بأن نزعة التدين كامنة في أعماق النفس البشرية، وعلة ذلك تدين الإنسان بطبعه؛ لأن الإنسان يولد مفطور على التدين والاعتقاد فيما يفوق قدراته الإدراكية من قوى، وهذا ما جعله يلجأ إليها اعتقادا منه أن تلك القوى التي يدين إليها بالقدسية والطاعة هي المتحكمة في مصيره.

كما أنه يرى في الدين محاولة لبعث السكينة والاطمئنان في النفس، فيتمسك به ليُهدئ من روعها حيال ما يحيط به من مظاهر الطبيعة التي يعجز– في كثير من الأحيان– على التعايش معها، فيدفعه هذا العجز والحيرة إلى ما وراء الطبيعة علّه يجد توافقا مع الوجود، تبعا لذلك نجد الغريزة الدينية مشتركة بين جميع أفراد الجنس البشري، حتى وإن كانت أشد بدائية وهمجية.

يقرّ الواقع التاريخي بوجود جماعات إنسانية بدائية من غير علوم، ولا حضارات، غير أنه لا يكاد يُطلعنا على وجود جماعة بشرية بغير ديانة؛ وإن كان التدين عند بعضها لا يتجاوز الطقوس البدائية التي تعبر بها عن اعتقادها في ظاهرة ما، تجد فيها بديلا عن حالة القلق والسؤال الذي لا تتوانى في طرحه كل مرة حول حقيقة وجودها ومصيرها.

الدين إذا ظاهرة إنسانية عامة ملازمة للإنسان حيثما وُجد وحل؛ مثّله في المعابد والدور المقدسة منذ فجر التاريخ، ذلك ما كشفت عنه الحفريات والنقوش والرموز والآثار الحاملة لبصمات دينية مارسها الإنسان عبر مراحل التاريخ السحيق والتي ربما تكون قد تحولت إلى أساطير وخرافات عبرت عن تلك النزعة الدينية فتوارثتها الأجيال جيل بعد جيل دون أن يُعرف مُنْشِؤُها الأول ولا فحواها.

إن المتتبع لمظاهر التدين عبر التاريخ يدرك مدى تشعبها وتعقيدها، وهذا ما صعّب احتواءها، بل جعل من الإحاطة بكل مضامينها أمرا في غاية الصعوبة، ومردّ ذلك تعدد المفاهيم، وتداخل الأسس الذي نجم عنه تشابك الخصائص من عقيدة لأخرى. كما قد يتجاوز الأمر إلى حد التنافر بين المذاهب والاتجاهات داخل العقيدة الواحدة، يترتب عن هذا – طبعا– عسر الإحاطة بكل الأديان ومعرفة ماهيتها ومراميها ومن ثمة استحالة الوقوف عند مفهوم موحد ينسحب على كل الأديان.

ولّد التداخل بين الأديان حيرة فكرية لدى الباحثين حول ضبط مفهوم الدين، فتعددت المحاولات وتباينت الآراء التي بُذلت في سبيل إرساء مفهوم واضح من شأنه أن يُحدد أسس الدين كعقيدة بشرية مشتركة، دون الالتزام بدين معين ولا عقيدة واحدة.

وعليه تبدو المسألة في غاية التعقيد نظير المزالق التي قد تقع فيها كل محاولة لضبط مفهوم الدين، لأن كل محاولة مفاهيمية لإرساء قوانين مشتركة قد تحمل تأثيرا سلبيا لما تقوم به من حشر كل الأديان في زمرة مفاهيمية موحدة دون مراعاة خصوصية كل ديانة، والتي تتفاوت بين المعتقد السماوي والأرضي، وبين المجرد والمحسوس.

مع الكم الهائل من الاقتراحات التي قدمت لحل مشكلة تعريف الدين بما يتفق والممارسات الدينية عند كل المجتمعات دون التقيد بالزمان ولا المكان، إلا أنها ما زالت بعيدة عن تحقيق المراد في إرساء إطار مشترك تجتمع حوله كل الأديان دون استثناء[1].

[1]- T.jermuy GUNN . the complexity of religion and the definition of religion international law Harvard Human Rights Journal vol 16 2003 issen C 1607- 1057

نقلا عن عبد القادر بخوش مفهوم الدين بين الفكر الإسلامي والمسيحي. www.khayma.com

أولا– في مفهوم الدين

1– لغة

يجدر بنا في البداية تتبع كلمة دين كما وردت في معاجم اللغة مما يفيدنا في الوقوف على تصور واضح للإطار الذي انبنت على ضوئه جملة التعريفات المختلفة للفظ الدين في الفكر الإنساني بعامة وفي الفكر العربي على وجه التحديد.

تنطوي كلمة الدين على معان عديدة؛ وهي من التشعب ما يصل بها إلى حد التباعد والتناقض أحيانا، كما أورد صاحب لسان العرب: فالدين: الديّان من أسماء الله عز وجل ، والديّان : القهار، والدين : الشيء غير حاضر، والدين : الطاعة ، وقد دنته ودنت له أي أطعته، قال عمرو بن كلثوم :

وأيامًا لنا غـرّاً كـــرامًا عَصينا المُلْك فيها أن ندينَا

والدين يوم الجزاء والمكافأة، والدين العادة والشأن، ودانه دينا. ودان : إذا اعتاد خيرا وشرا. ودان إذا أصابه الدين وهو داء. كقول أحدهم :

يا دينَ قلبكَ من سلمى وقدينَا

ودنتُ الرجل : خدمته وأحسنت إليه، وديّنت الرجل أي حملته على ما يكره، والدين السلطان، والدين الورع، والدين القهر، والدين المعصية، والدين الطاعة [1].

الدين إذن الملك والقهر والطاعة والخفاء والخدمة، وهو الذل والإكراه، وهو الإحسان والعادة والسلطان، وهو السقم.

يختفي الاختلاف البين في الدلالة المعجمية للمصطلح إذا سلمنا بأنه سلوك متعلق بالإنسان لا سواه، كما أن جل معاني كلمة دين لا ترتبط بما هو مادي، لأنها معنوية روحية تتجاوز إرادة الإنسان إلى إرادة أقوى منه وأعظم، كما قد تترك أثارها على النفس لتتحول إلى عادة يطمح الإنسان من ورائها إلى الجزاء والمكافأة، بل على ضوئها يتحدد سلوكه ا.

[1]– ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة دون ، ج 13 ، ص202 وما بعدها .

تتضمن كلمة الدين مبدأ الالتزام المعنوي أكثر من الالتزام المادي؛ لأن الدين يقوم على علاقة معنوية بين طرفين أحدهما خاضع للآخر وفق التزام تنظمه تلك العلاقة بين الاثنين، والتي تحكمهما مجموعة من الشروط يجب التقيد بها والامتثال لها من طرف المتعبد اتجاه المعبود.

2- اصطلاحا

تهيمن فكرة الالتزام على مختلف التعريفات التي دارت حول الدين، فقد عرّف بعض العلماء الدين بأنه إيمان بكائنات روحية تكون فوق الطبيعة وتتجاوز الإرادة البشرية يكون لها تأثير على حياة الناس. كما عرفه آخرون على أنه استمالة واسترضاء لقوى تفوق المستوى الإدراكي للبشر، كما يُعتقد فيها ظنا بأنها تدير الوجود وتدبر سير الموجودات وحركتها في الطبيعة بما في ذلك حياة الإنسان. والدين في تعريف آخر هو بمثابة الشعور والتفكير عند فرد أو جماعة بوجود كائن أو كائنات إلهية. كما أن الدين يمثل الصلة والعلاقة التي تكون بين هذا الفرد وتلك الجماعة وبين الكائن أو الكائنات الإلهية، ويطلق لفظ الدين على الإسلام كما يطلق على اليهودية، والنصرانية ، والمجوسية، وعلى غيرها من الأديان سواء أكانت سماوية أم غير سماوية، كما يصطلح على ذلك بعض العلماء[1].

يمثل الدين حالة من الشعور بالرضا عند المتدين كما يذهب إلى ذلك بعض الفلاسفة، فـمثلا سبنسر(**H.Spencer**) في تعريفه للدين يرى بأنه نوع من الإحساس يجعلنا نشعر بأننا نسبح في بحر من الأسرار. أما فيورباخ (Ludwig Feuerbach) فيرد الدين إلى غريزة تدفعنا نحو السعادة، وأما برغسون(Henri Bergson) فيرى في الديانة نوعا من رد الفعل أو الهجوم المعاكس تقوم به الطبيعة ضد ما قد يتأتى عن استعمال العقل من انحطاط في الفرد وتفكك في المجتمع[2].

تحمل عقيدة التدين -من خلال ما سبق من تعاريف- في ثناياها تعلق الذات الإنسانية بما هو أسمى ويفوق إدراكها الحسي والعقلي وهذا ما يجعلها تدخل في حالة من السكينة والتأمل التي تحملها على الشعور بالراحة النفسية والهدوء بعد حالة القلق والريبة حيال الوجود، وعلى ذلك يترك الدين آثاره في النفس التي تحقق من خلاله جملة من الأهداف سواء على المستوى الفردي أو الجماعي .

(1)- ينظر: جوا د علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ،ساعدت جامعة بغداد على نشره ،ط2 ، 1993، 6/ 5- 6.

(2) – ينظر: يوسف شلحت، نحو نظرية جديدة في علم الاجتماع الديني ، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1 ، 2003 ، ص49.

يضطلع الدين من الناحية النفسية بوظيفة سامية؛ لأنه يلبي للنفس حاجات روحية وعاطفية توصلها للشعور بالنشوة والطمأنينة، وذلك حين يمارس المتعبد مختلف الطقوس والشعائر الدينية التي يكون لها أثر كبير بما تحققه من احتياجات روحية.

أما من الناحية الاجتماعية فالدين يمثل مستودعا للقيم الأخلاقية، لأنه -كما يرى كانط (Kant Immanuel) – يسعى إلى إسداء خدمة نفعية لا يقدر عليها غيره، وذلك برعايته لأهم مصالح الإنسانية والمتمثلة في الوحدة المشتركة للمنظومة الأخلاقية التي يتلاقى حولها بنو البشر والتي عبر عنها كانط بالقانون الأخلاقي العالمي[1].

أما الدين – عند الفلاسفة المسلمين– فيتخطى الارتباط النفعي إلى ما هو أسمى، فهو عند ابن سينا يسعى من خلاله المتدين إلى التطلع إلى اليقين البرهاني والسكون النفسي، وإلى العقد الإيماني في اعتلاء العروة الوثقى، فيسمو سره إلى القدس لينال من روح الاتصال [2].

الدين ظاهرة إنسانية خالصة تمد الإنسان بإجابات على معظم الأسئلة التي تتزاحم في فكره والمتعلقة أساسا بوجوده في هذا الكون ليكتشف معه الإنسان نفسه ويتعرف على ما يحيط به من موجودات، وبخاصة عندما تكون العقيدة أو الديانة تحتوي على بعد معرفي، كما هو الشأن بالنسبة للديانات السماوية التي جاءت برسالة تعليمية ومعرفية واضحة تزيل عن الإنسان حجب التيه والعماء، وذلك يتناسب مع مقاصد الكتب السماوية التي جاءت لتقدم إجابات شافية لمطالب الإنسان، كما جاءت لترسم له النهج القويم الذي يسلكه في الحياة، لتنسجم مع رغبته وتطلعه في الحياة، وذلك ما سنقف عليه من خلال حديثنا فيما سيأتي عن النسق الديني الذي كان ينتظم حياة العرب قبل الإسلام.

---

[1] – ينظر: محمد كمال إبراهيم جعفر، في الدين المقارن ، دار الكتب الجامعية ، القاهرة ، (د/ط) ،(د/ت) ، ص65.

[2] – ينظر: ابن سينا، الإشارات، المطبعة الخيرية ، ط1 ، 1325هـ ، 2 /104.

ثانيا– الدين عند العرب قبل الإسلام

تكاد تجمع أغلب البحوث والدراسات التي عرضت للحياة العرب الدينية قبل الإسلام ،على أنها حياة يكتنفها الغموض وتلفها الضبابية والتعقيد وهذا ما جعلها شبيهة بحالة العماء والسرمدية، فلا أحد يمكنه أن يقف على حقيقة الولاء الديني للعرب في تلك الفترة ،ومردُّ ذلك انتفاء وجود ديانة واحدة يتجهون إليها وينتظمون لتنظّم حياتهم.

يرجع ذلك إلى سببين، فأما الأول؛ فهو داخلي متعلق بطبيعة الحياة العربية في تلك المرحلة والقائمة بالأساس على الحل والترحال الذي كان كفيلا بعدم الاستقرار، بالإضافة إلى حالة التيه بين مختلف الديانات التي قد تصادفهم في ترحالهم، والتي كانت منتشرة في شبه جزيرة العرب.

أما السبب الثاني؛ فخارجي يعود إلى قلة المصادر التاريخية التي توثق لهذا الطور الزماني والذي يعد طورا مفصليا في تحديد الهوية الدينية والثقافية للعرب؛ لأنه يمثل المرحلة التي تسبق الحدث المهم، ونقصد به ظهور الإسلام الذي غيّر نمط التفكير العربي والإنساني في جميع مناحي الحياة .

نستند معرفتنا لأديان قبل الإسلام بالدرجة الأولى إلى النصوص المأثورة عن الجاهلين، وبخاصة الشعرية منها؛ لأن النصوص الأخرى وإن وُجدت، فإنها تبقى قاصرة عن تزويدنا بحقيقة المعتقدات الدينية للعرب قبل الإسلام أو كما يقول جواد علي: " إن معارفنا عن أديان العرب قبل الإسلام مستمدة في الدرجة الأولى من النصوص الجاهلية بلهجاتها المتعددة من معينة وسبئية وحضرمية وأوسانية وقتبانية وثمودية ولحيانية وصفوية، وهي نصوص ليس بينها نص واحد ويااللاسف في أمور دينية مباشرة مثل نصوص صلوات وأدعية دينية أو بحوث في العقائد وما شابه ذلك ، وبفضلها عرفنا أسماء آلهة لم يصل خبرها إلى الإخباريين لأن ذكرها كان قد انطمس وزال قبل الإسلام"[1].

وأما المصدر الأخر الذي يمكن التعويل عليه في معرفة بعض التصورات والعقائد الدينية عند العرب فإنه بلا ريب القرآن الكريم لما فيه من ذكر وإشارة واضحة لعقائد العرب قبل الإسلام ولا سيما أهل الحواضر كمكة ويثرب والحجاز من عبادات وآراء، وهو المصدر الذي ورد فيه ذكر لأسماء بعض الأصنام الكبرى التي كانت تُعبد عند بعض القبائل [2].

---

[1]– المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 6 /11.

[2]– نفسه، 11/6.

يعتبر الشعر العربي قبل الإسلام واحدا من أهم المصادر التي تعطينا صورة-وإن كانت مقتضبة- عن عقيدة العرب كما أنه المصدر الذي يمكن الوثوق به باعتباره المعبر عن ثقافة المجتمع العربي في ذلك العصر، وعلى ذلك يعد الشعر خير دليل نهتدي به لأخذ نظرة عن حياة العرب قبل الإسلام في جميع جوانبها بما في ذلك الجانب الديني.

بيد أن الباحث الذي يعتمد على الشعر العربي قبل الإسلام يجد نفسه أمام إشكالية كبرى متعلقة بصحة ما ينسب للعرب من شعر؛ لأن ما انتهى إلينا من شعر لا يكاد يفصح بشكل واضح عن حقيقة الدين عندهم، وعلى ذلك يكون الاعتماد على صور الشعر العربي قبل الإسلام كمرتكز للحياة الدينية فيه كثير من المخاطرة العلمية التي تفرضها طبيعة القول الشعري، لأن الشعر لا يمكنه أن يتحول إلى وثيقة تاريخية تقتصر وظيفتها على كشف مظاهر الحياة الاجتماعية في تلك الفترة من تاريخ العرب، وربما يكون هذا السبب كافيا لعدم بروز كل جوانب العقيدة عند العرب قبل الإسلام في قصائد الشعراء؛ لأن الشعراء لم يكونوا منشغلين بإبراز أفكار تعد ملكا مشاعا بين الناس، كما أن هذه الأفكار لم تكن غايتهم ومطلبهم في ظل عسر العيش وانشغالهم بتوثيق بعض المعارف المتعلقة بالإنسان كالفضائل بالإضافة إلى مطالب فكرية متعلقة براهن الحياة وما تستلزمه من إيجاد حلول لمعضلاتها.، كما أن المطلب الفني هو الذي يحرك الإبداع عندهم،

تَحمَّل الشعر العربي قبل الإسلام عبء الدراسات النقدية، فأثقلت كاهله و أخرجته -في كثير الأحيان -عن وظيفته، وهو أمر أعطى المشروعية لتيار آخر ليشكك في صحة هذا الشعر، فاعتبره البعض نتاجا متأخرا من ابتداع الرواة والوضاعين.

وأما حجتهم في ذلك فيعضدها عجز الشعر العربي عن نقل كل مظاهر الحياة الدينية التي ميزها الثراء والتعدد، غير أن هذا الشعر لم يشر إلى هذا التعدد والثراء بشكل واضح يمكن أن يميط اللثام عنها، وبذلك كان السبب الديني خير سند يعتمدون عليه في توجيه سهام الشك صوب الموروث الشعري؛ لأن الشعر الذي أمدنا بفيض من المعارف القيمة عن الجاهلية القريبة من الإسلام، لم يمدنا بشيء ذا أهمية عن الحياة الدينية، فكأنه أراد مجاراة من دخل الإسلام في التنصل من أيام الجاهلية وبالتالي التبرؤ منها ، فغض النظر عن ذكر أصنام حرّمها الإسلام ونهى عن التعلق بها[1].

(1)- ينظر: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 12/6.

لعل أولى الحجج التي استند إليها من شكك في صحة الشعر العربي تتعلق بورود اسم الجلالة فيه، هذا الطرح يتبناه **نولدكه** (Theodor Noldeke) وهو أحد المستشرقين الذين فصلوا في قضية الشك، وهو يذهب إلى أن رواة الشعر وحملته في الإسلام هم الذين أدخلوا هذا اللفظ في الشعر، وذلك بأن حذفوا منه أسماء الأصنام وأحلوا محلها اسم الله، ثم يذهب إلى أبعد من هذا، حين يُقر بأن رواة الشعر في الإسلام حذفوا من شعر الجاهليين ما لم يتفق مع عقيدتهم[1].

لقيت أطروحات نولدكه (Theodor Noldeke) رواجا منقطع النظير بين الباحثين، وبناء عليها وجهوا سهام التجريح في صحة هذا الشعر، وبخاصة عندما وقفوا على عدم قدرة هذا الشعر على التعبير عن الحياة الدينية بالشكل الكافي والتي اعتقدوا في انحصارها في عبادة الأصنام والأوثان التي لا تظهر حقيقة في نصوص الشعراء. وهنا يُمكن لنا أن نتساءل، هل اقتصرت عبادة العرب قبل الإسلام على الديانة الوثنية دون سواها؟ وإن كان كذللك فما سبب المحدد لذلك؟

أما فلهوزن (Julius Wellhausen) فيذهب مذهبا مخالفا لنولدكه، حين يقر بأن عدم ورود أسماء الأصنام في الشعر الجاهلي إلا في النادر، وإلا في حالة القسم أو أثناء الإشارة إلى صنم أو موضوع عبادة، ليس من تغيير الرواة الإسلاميين وتبديلهم لأسماء الأصنام، وإنما سببه طبيعة أدب الجاهليين وعاداتهم في عدم الإسراف في ذكر أسماء الآلهة الخاصة، وذلك على سبيل التأدب تجاه الأرباب، فاستعاضوا عن الصنم بلفظة (الله) التي لم تكن تعني إلها معينا، وإنما تعني ما تعنيه كلمة رب وإله، ومن هنا كثر استعمالها في القسم وفي التمني والتشفي وأمثال ذلك من حالات [2].

يتعامل هذا الرأي مع الشعر العربي قبل الإسلام كحقيقة واقعية، يقر بوجودها ويقر بالأفكار التي يعبر عنها هذا الشعر، غير أنه لم يتخلص من ذلك التصور الذي يجعل الحياة الدينية في هذا العصر مقترنة بالأوثان لا سواها، فلفظة (الله) بهذا المعنى في الأصل كانت تعني إلها على وجه التعميم دون التخصيص، أي أنها لا تشير إلى إله معين، استعملتها كل القبائل بهذا المعنى، فهي صفة تشير إلى الألوهية المجردة، وإن كان أفراد كل قبيلة يقصدون بها صنمهم الخاص بهم، فاستعاضوا بها عن ذكر الصنم [3].

إن صفة التعميم التي أطلقها فلهوزن (Julius Wellhausen) في حكمه وإقراره بأن كل القبائل استعملتها بهذا المعنى، وأن كل قبيلة تقصد من ورائها صنمها الذي تعبده، يثير أكثر من تساؤل ، ولعل السؤال الأكثر إلحاحا يكون فحواه. هل الشعر العربي قبل الإسلام فيه فعلا ما يثبت هذا الزعم ؟ ولو كان كذلك، لقلنا:

---

[1] – المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، 6/ 115.

[2] – نفسه، 6/ 115.

[3] – نفسه، 6/ 116.

بأن العرب قبل الإسلام كلهم كانوا يعتقدون في عبادة الأصنام دون استثناء، وهذا أمر لا تؤيده الحقائق التاريخية، ولا يثبته الشعر العربي ذاته، فهذا الحارث بن حلزة اليشكري يتحدث عن الله العالم بخبايا الأمور المتحكم في مصير الناس، فيقول[1]:

وفعلنَا بهِمْ كَمَا عَلم الـ لّـه وما إن للحَائنينَ دمَاءُ (*)

وأما طفيل الغنوي فيقول[2]:

لعمري لقد خلّى ابن خيدعَ ثُلمةً فَمن أين- إن لم يرأبِ الله- تُرْأَبُ (**)

ويقول أيضا مادحا بني معد بن عوف[3]:

جزى اللهُ عوفًا من موالي جنابَةٍ ونكـراءَ خيرًا كلُ جارٍ مُودعُ (***)

إن ما تعبر عنه هذه الشواهد الشعرية يدحض ما طرحه "ولهوزن " حين أشار إلى أن ورود لفظ الله في قصائد الشعراء لا يتجاوز حالة القسم أو الإشارة إلى صنم بعينه؛ لأن ورود اللفظ- من خلال هذه الأبيات- صادر عن وعي ومعرفة بحقيقة الذات الإلهية (****) ومن ثمة التسليم بقدرتها على تدبير أمور الناس والتحكم في مصائرهم ، لأنها وحدها الذات العالمة بالغيب الذي يتجاوز القدرة البشرية، على ذلك تجد الناس عندما يعجزون عن تصريف أمورهم يعودون إلى الله يستعينون به على قضاء حوائجهم وأمورهم الدنيوية حتى وإن كانت عودتهم إليه على سبيل العادة الموروثة التي تتخذ شكلا طقوسيا أكثر من كونها عقيدة نابعة عن وعي وفهم لها، وإن كانت عند بعضهم عقيدة قائمة على تقوى الله كما يقول المتلمس[4]:

وَأَعْلَمُ عِلْمَ حقَّ غيرَ ظنٍّ وتَقوى اللهِ منْ خيرِ العَتَادِ

لا شك في أن المتلمس يدرك حقيقة الذات الإلهية، وعلى ذلك تجده ينصح بضرورة تقواها والإخلاص لها في العبودية؛ لأن بالتقوى تدرك النفس اليقين والحق .

---

(1) – أحمد بن الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان، (د/ط)، 1981، ص 123.

(*) – **الحائنين** : حان : تعرض للهلاك

(2) – طفيل الغنوي، الديوان، تحقيق حسان فلاح أوغلي، دار صادر ، بيروت، لبنان، ط1 ، 1997، ص55.

(**) – **الرأب**: سد الثلمة ولإصلاحها ، **ابن خيدع** : رجل ، **خلى** : كشف ودفع.

(3) – نفسه ،ص118.

(***) – **جنابة** : أولياء بعد وليس قرب.

(****) – لا يمكن رد معرفة الذات الإلهية عند بعض الشعراء والتي ظهرت في شعرهم إلى الإسلام، فمثلا طفيل الغنوي الذي تتحدث المصادر على أنه عاش في عهد زهير بن أبي سلمى وزهير كان راوية له، والمصادر كانت تتحدث على أن زهير كان من المتحنفة ،فهذا دليل آخر على أن هذا الشاعر (طفيل الغنوي) ربما يكون على معرفة بالديانة الحنفية يقول محقق ديوانه: " فإذا قرنت الأخبار السابقة ببعضها البعض أمكننا الاطمئنان إلى أن طفيلا كان موجودا في النصف الثاني من القرن السادس وإذا التمسنا أثرا للإسلام في شعره فإننا لن نجد ذلك " ينظر: ديوانه ، ص16.

(4) – المتلمس الضبعي، الديوان، عُني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، القاهرة، (د/ط)، 1970، ، ص172.

وأما اعتقادهم في الأنصاب والأوثان فلا يعدو أن يكون طقسا دينيا الهدف منه التقرب من الله؛ لأن عبادة الأصنام في هذه الفترة ماهي إلا انحرافا عن زمن بعيد هو زمن التوحيد، وربما تكون عبادة الأصنام تجسيد عيني للبعض الزهاد والعباد الصالحين الذين تناسهم الناس ولم يبق إلا الهيكل الوثني الذي أصبح يحظى بالتقديس والتبجيل، وبخاصة لما نعلم طبيعة اعتقاد العرب في الأوثان، وهم الذين لم يعبدوها لذاتها، بل باعتبارها واسطة، وذلك ما وقف عنده النص القرآني بشكل واضح حين صور شركهم بالله الواحد، يقول تعالى: ﴿ أَلَا لِلَّهِ الدِّينُ الْخَالِصُ وَالَّذِينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِهِ أَوْلِيَاءَ مَا نَعْبُدُهُمْ إِلَّا لِيُقَرِّبُونَا إِلَى اللَّهِ زُلْفَى إِنَّ اللَّهَ يَحْكُمُ بَيْنَهُمْ فِي مَا هُمْ فِيهِ يَخْتَلِفُونَ إِنَّ اللَّهَ لَا يَهْدِي مَنْ هُوَ كَاذِبٌ كَفَّارٌ ﴾ [الزمر الآية 3]

تبيِّن هذه الآية وآيات أخرى(1) أن فرقا من العرب اعتقدت وسلمت بوجود الله، وأحالت له الخلق، وسمته بالسيطرة على تصرفات عباده، ولكنهم عبدوا الأصنام وغيرها واتخذوا الأولياء والشفعاء لتقربهم من الله.

يتأكد الاعتقاد بوجود الله من خلال حديث بعض الشعراء على ضرورة التقرب إليه، والالتزام بالأخلاق العالية، كاحترام الجوار، وقرى الأضياف، وهذه السلوكيات في اعتقادهم تزيد من تقوية العلاقة بين العبد والإله، يقول عمرو بن شأس(2):

ولولاَ اتقاءُ الله والعَهدِ قد رأى مَنيتَهُ مــني أبُــوك اللَّيالِـــيَا

كما يقول عروة بن الورد متحدثا عن سعة الأرض التي هي ملك لله، وأن الرزق مقدر على الله، وأما الإنسان فأينما يكون في حمى الله (3):

فَسِرْ في بلادِ الله والتمس الغنى تَعش ذا يسارٍ أو تمـوتَ فتُعذرَا

إن هذه الأبيات الشعرية لا يمكن أن تكون إلا تعبيرا واعيا عن معرفة بالله وجبروته، وهو ملاك كل الأمور، فهذه المهابة لا تكون إلا للذات الإلهية المبجلة، والتي لا ترى بالعين المجردة، كما لا يمكن أن تكون صنما جامدا.

(1) – الأعراف الآية 191 ، الأنعام الآية 148، النحل الآية 35.

(2) – أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تصحيح الشيخ أحمد الشنقيطي، مطبعة التقدم، مصر، (د/ط)،(د/ت)، 62/10.

(3) – عروة بن الورد، الديوان ، تحقيق أسماء أبو بكر محمد ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان (د/ط) 1998 ، ص 77.

إن استعمال لفظة(الله) لا يقتصر على القسم فحسب، وإن كان كذلك، فإن الجاهليين يقسمون بكل شيء، أو كما يقول جواد علي: " وأما الذي يعرف عادة العرب في القسم فلا يستغرب منه، ولا يرى فيه تنافرا فقد كان الجاهليون يقسمون بكل شيء ،يقسمون بالشجر والحجر والكواكب والليل والنهار والأصنام وبالعابد (الله)، ولا يرون في ذلك بأسا ولا تناقضا في عقيدتهم "[1].

غير أن هناك من النقاد المحدثين[*] من لم يقتنع بورود لفظ (الله) في الشعر العربي قبل الإسلام على أساس أصالة اللفظ فيه، بل اعتبره حجة دامغة يمكن الاطمئنان لها والاستناد إليها لتبرير صحة وضع هذا الشعر بعد الإسلام، ولعل ما يعضد هذا الطرح في نظرهم الشبه الحاصل بين مضامينه الفكرية المتعلقة بالجانب الديني وبين ما جاء به القرآن، لأنه يطرح بعض أفكاره، كما أنه يتحدث بلغة الدين الجديد ولا يمت بصلة للغة العرب وما اصطلحوا عليه من ألفاظ تعبر عن شعورهم وانتمائهم العقدي، لأن العرب لم تعرف استخدام هذه الألفاظ إلا مع الدين الجديد.

تبنّى الناقد الإنجليزي مارجليوث (David Samuel Margoliouth) فكرة انتحال الشعر العربي قبل الإسلام، وأقام الحجة على وضعه وفق مجموعة من الفرضيات، تساهم كل فرضية في تأكيد موقفه ومن ثمة تشييد نظريته، ولعل أولى هذه الفرضيات، تلك التي تتعلق بالجانب الفكري للشعر العربي قبل الإسلام الذي يفترض فيه أن يعبر عن الحياة الوثنية والتي كانت تمثل عقيدة العرب الأولى، فإذا بنا نجد شعرا لا يعبر عن هذه العقيدة، ولا يصورها، ولا يشير حتى إليها، والسبب في نظر هذا المستشرق أن الدين الجديد يمنع رواية أي شيء يتعلق بعبادة الأوثان، وكيف يسمح بذلك ؟ وهو الذي جاء محاربا لعبادة الأوثان ناهيا التعلق بها محرما عباداتها، يقول مارجليوث: " لم يكن موقف الإسلام متسامحا مع عبادة الأوثان القديمة بل لم يكن لينا متهاونا حتى في استصغار شأن هذه العبادة، وكان موقفه واحدا في عنف الخصومة، ولم يقبل أية تسوية أو تراض مع الوثنية. وإذا كان الشعراء هم الناطقون باسم الوثنية فمن هم أولئك الأشخاص الذين حفظوا تلك الأشعار في ذاكرتهم ثم نقلوها إلى الآخرين، تلك الأشعار التي تتعلق بشريعة قد أنهاها الإسلام "[2].

[1]- المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام 6/ 106.

[*]- لأن النقد العربي القديم عندما عرض لقضية الانتحال لم يشر إلى استخدامات لفظ الجلالة (الله) لجعله سببا كافيا لتشكيك في صحة هذا الشعر ينظر: على سبيل المثال تفصيل قضية وضع الشعر عند محمد ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء.

[2]- مارجليوث، أصول الشعر العربي ، ترجمة يحي الجبوري ، مؤسسة الرسالة ، بيروت، ط2، 1981، ص71.

يُلحق مارجليوث الشعراء الذين لم تظهر في أشعارهم صورة واضحة للحياة الوثنية بفترة ما بعد الإسلام ، لأنهم أبدلوا ذلك بتصوير ما جاء به الدين الجديد، يقول في ذلك: "التوضيح الآخر الذي سنتعامل به الآن هو أن الشعراء لم يكونوا ناطقين باسم الوثنية. لقد كانوا مسلمين في كل شيء إلا في الاسم"[1].

يتضح جليا – مما سبق – أن مارجليوث شكك في صحة الشعر العربي قبل الإسلام: لأن شعراءه لا يصورون جو الوثنية الذي كان سائدا وقتئذ، ولا يعبرون عن أي مظهر من مظاهرها؛ لأنهم شعراء إسلاميون في أفكارهم وفي صورهم وفي عاداتهم الفنية وأساليبهم اللغوية التي تماثل لغة القرآن، بل هي نفسها[*]. وتبعا لذلك يعرض "مارجليوث" مجموعة من الأدلة التي تسند ما ذهب إليه، فيقول :" هناك بعض السمات حول هذه القصائد التي هي على الأقل تسبب الدهشة. إن الشعراء في أغلب الأمم لا مجال للشك مطلقا في أديانهم والعرب في نقوشهم مثل بقية الأمم صريحون في هذا الموضوع، إن أكثر النقوش تذكر إلهًا أو أكثر وأمورا مرتبطة بعباداتهم"[2].

وأما الدليل الآخر الذي يقدمه ويدلل به لصحة وضع الشعر ونحله، فيتعلق بالنصوص الشعرية التي تشير صراحة إلى انتحاله، فيقول: " قد يتخيل أحد أن مواد هذه الموضوعات كانت شحيحة جدا، والإشارة إلى الدين في القصائد التي نملكها ليست شائعة. وحقا أن شاعرا يؤكد أن دينه يتفق مع دين الناس الآخرين عمرو بن قميئة [**] إلا أنه لم يخبرنا ماذا كان هذا الدين، إن جو الشرك في مدونات الشعر الجاهلي كان وبكل بساطة غائبا وربما كان هذا الذي أملى على الأب شيخو فرضيته بأنهم كانوا نصارى كلهم، ولكن لا

[1]- نفسه، ص71.

[*]- مارجليوث لا يكتفي بالشك في صحة الشعر الجاهلي على أساس أن الوثنية لا تظهر في شعر شعرائه فحسب، بل يستند على الأساليب الفنية ولغة الشعر الجاهلي، لأنه يرى بأن لهجات القبائل متعددة والاختلاف بين لغة القبائل الشمالية واللغة الحميرية الجنوبية كبير ، بينما جاء الشعر كله بلغة القرآن وليس هناك لغة أدبية موحدة قبل القرآن، وهذا دليل آخر – في نظره– على صحة وضع هذا الشعر، فالرواة الذين جمعوا القصائد بلغة واحدة جعلوا الشعراء من ناحية ثانية يعبدون الله ولا يشركون به شيء، يقول: "وإذا افترضنا ذلك فإن من الصعب أن نتصور بأن هناك لغة عامة كانت قبل الإسلام تزود عناصر هذه الوحدة وتختلف هذه اللغة عن تلك التي في النقوش وكانت منتشرة في سائر أنحاء الجزيرة فإن القبائل المفردة أو على الأقل المجموعات القبلية كان من السهل عليها أن تميز الاختلافات في النحو والمفردات ".نفسه، ص76.

– يجب الإشارة هنا إلى أن مارجليوث يكون ربما قد فاته أن العرب كانت تعرف لغة واحدة، بالإضافة إلى معرفة كل قبيلة بلهجتها، و اللغة المهيمنة التي كانت تعرفها العرب جميعا هي اللغة التي جاء بها الشعر وأما أسباب معرفتها بها فدينية واقتصادية ، لأنها اللغة التي تُنْظَمُ بها الأحلاف، و هي أيضا اللغة التي يجتمع العرب حولها في موسم الحج، وهي ذاتها لغة الحجاز والقرآن عندما نزل جاء باللغة التي يفهمها كل العرب حتى يبلغ مقاصد الرسالة ، يقول تعالى: ﴿ إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ قُرْءَانًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾ يوسف الآية 02.

[2]–نفسه ص71.

[**]– يمثل لذلك بقول الشاعر:

وإني أرى ديني يوافق دينهم وإذا نسكوا أفراعها وذبيحها

يبدو أن هذه النظرية صحيحة، فبعض هؤلاء المزعومين بأنهم نصارى عبروا عن أنفسهم بطريقة ما، حيث يظهر بوضوح أنهم ينتمون إلى مذاهب مختلفة أخرى "[1].

يؤكد مرة أخرى "مارجليوث " على صحة نظريته، لأن هذا الشعر لا يمثل جو الشرك الذي كان سائدا آنذاك. كما أن الديانات الأخرى التي كانت شائعة في المنطقة لا تظهر فيه، ويسوق على ذلك مثالا بالنصرانية التي يذهب "لويس شيخو" إلى أن كل شعراء هذه الفترة كانوا من أتباعها، غير أننا لا نلمس من الشعراء أنفسهم إعلانهم للاعتقاد فيها ولا ولائهم لها، كما أن تعاليمها التي تفرض على معتنقيها التحلي ببعض السلوكيات والطقوس لا تظهر في شعرهم، فلا وجود للرسائل ولا أثر للمزامير، ولا ينطق الشعر بألفاظها الشائعة ولا نلمح أساليبها، يقول مارجليوث: "إن النصارى حيثما كانوا لهم كتبهم المقدسة (أناجيلهم) و لغتهم وتفكيرهم، وهم متأثرون تأثر عظيما بأسلوب الأناجيل والرسائل والمزامير. وشعرهم في أغلب الأحيان يأخذ صيغة التراتيل، ولكن في الشعر الذي يفترض أنه جاهلي هناك جدب وندرة في الإشارة إلى الكتاب المقدس والتعاليم المسيحية "[2].

يجعلنا هذا النص نتساءل عن مجموعة من القضايا المتعلقة بهذا الشعر وبالفن بصفة أشمل، هل أتيح لمرجليوث أن اطلع على كل الشعر العربي قبل الإسلام ؟ وإذا كان كذلك وهو أمر مستبعد، هل من المقدر لهذا الشعر أن يكون ناطقا باسم الدين مفصلا في كل تعاليمه؟ فحتى الشعر في صدر الإسلام لم يكن كله كذلك. وهذا السؤال يحيل إلى سؤال آخر، يكون متعلقا بغاية الفن الشعري، هل الفن الشعري وُجد لينوب عن التاريخ من جهة الوظيفة والغاية؟

يسوق "مارجليوث" مجموعة من الشواهد الشعرية أثناء مناقشته لورود لفظ (الله) في الشعر العربي قبل الإسلام والتي يؤكد على تأثرها بالقرآن، لأن العرب لم تكن لهم معرفة بها من قبل وهذا ما جعله يتساءل، كيف ترد هذه اللفظة في أشعارهم؟، وما يزيد في اعتقاده بأنها إسلامية، ورودها بصيغ مختلفة كالقسم وطلب الرحمة والمغفرة والتضرع للصفح والجزاء الحسن، كما ورد في هذه النماذج التي يعلل بها لرأيه

يقول عبيد بن الأبرص :

حَلفتُ باللهِ أن اللهَ ذُو نعمٍ لمنْ يَشاءُ وذُو عفوٍ وتصفاحِ

ويقول ذو الأصبع العدواني :

إن الذي يقبضُ الدُنيا ويبسطُهَا إن كانَ أغناكَ عنِّي سوف يغنينِي

ويقول الحارث بن حلزة :

[1]- أصول الشعر العربي، ص72.

[2]- نفسه، ص72.

فهداهم بالأسودينِ ى وأمرُ الل ـهِ بلغ يُشفى بِهِ الأشقــياءُ

وقول جليلة أخت كليب :

إنـــي قاتـــلةٌ مقــتولـةً ولعـلَّ الله أن يرتـــاحَ لي

وقول عبيد بن الأبرص أيضا :

من يســلِ الناسَ يحـرموه وسائـــلُ اللهِ لا يخــيبُ "[1]

يرى "مارجليوث" أن ورود هذه الألفاظ يرجع إلى الدين الجديد؛ لأن العرب لم يكن لها عهد بها، لكنه يتساءل، كيف تسربت إلى قصائد الشعراء ؟ وما يلبث أن يجيبنا بكونها إسلامية باعتبار النص القرآني أول من استخدمها، يقول في ذلك: "وفي بعض الأحيان ينوب اسم الرحمن عن اسم الله كما هو الحال في القرآن، وفي الحقيقة أن الدين الوحيد الذي يمكن أن يؤمن به هؤلاء الشعراء الجاهليون هو الإسلام فقط، إنهم فيما يبدو موحدون بصرامة؛ لأنهم نادرا ما يذكرون إلها آخر غير الله، وإذا ذكروا إلها آخر في أحايين قليلة فإنه فيه مهانة وهم يظهرون أنفسهم على أنهم ملمون بالقضايا التي أكدها القرآن وغير معروفة للعرب قبل الوحي"[2]، ثم يستدل على ذلك بمجموعة من الشواهد الشعرية، منها قول قيس بن الحداية :

شكوتُ إلى الرحمنِ بعدَ مزارِها وما حمَلــتِني وانقطاعُ رجائيَا

وقول عبيد بن الأبرص:

وتبدّلوا اليَعبُوبَ بعد إلههم صنمًا فقرّوا باخذيك وأعذبوا[3]

كما يرى "مارجليوث" بأن ورود قصة الطوفان في الشعر العربي قبل الإسلام [*] بكل تفاصيلها يمثل دليلا آخر على انتفاء نسبة الشعر للجاهليين وحجته في ذلك أن العرب يعرفون القصة دون معرفتهم بتفاصيلها ولا جزئياتها بخلاف ما ورد في الشعر الذي ينسب لهم.

---

(1)- أصول الشعر العربي ، ص111.

(2) - نفسه ص ~~73~~.

(3) - نفسه ص 73.

(*)- يستشهد بقصة سيدنا نوح والتي ينص القرآن على أن لا محمد (ص) ولا العرب على علم بها يقول تعالى : " تلك من أنباء الغيب نوحيها إليك ماكنت تعلمها أنت ولا قومك من قبل هذا فاصبر إن العاقبة للمتقين" سورة هود الآية 49 . ليس المقصود في تفسير هذه الآية أن محمد " ص" كأنه شاهدها أي أن الله سبحانه وتعالى يعلمه إياها عن طريق الوحي حتى لا يُتهم النبي من طرف مكذبيه على أنه تعلمها، بل أن الله أخبر رسوله "ص" بها مطابقه لماكان عليه الأمر الصحيح كما تشهد به الكتب المنزلة على الأنبياء من قبل . ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار الفكر للطباعة والنشر بيروت، لبنان، (د. ط)، 2004 ، 930/2.

أما ما يثير شكوكه أكثر، تلك الألفاظ الدالة على الثقافة الإسلامية والتي وردت في شعر بعض الشعراء مثل: (القبلة والسجود والدنيا والقيامة) والتي يسوق لها أمثلة من شعر عنترة بن شداد دون سواه[*]، ومنها قول عنتر بن شداد:

يا قبــلةَ القصادِ يا تاجَ العُلاَ		يا بدرَ هذا العصرِ في إيوانهِ

ويقول عمرو بن كلثوم :

إذا بلغَ الفطامَ لنا صـــبيٌ		تخــرُّ له الجبابرُ ساجــدينا

ويقول عنتر بن شداد أيضا:

سجدت تعظيم ريثما فتمايلت		لجلالها أربابها العــظمـاء[1]

كما يذكر بعض الكلمات الدالة على الله من ذلك" جبار عنيد "، من ذلك قول عنترة بن شداد:

أتونَا في الظلامِ على جيادٍ		مضـمرة الخواصرِ كالسـعالى

وفيهم كُلُّ جَـبَّارٍ عـنيد		شديد البأس مفـتول السبال

أما البيت الذي يُورده لعبيد بن الأبرص فيقول فيه:

تَزود من الدنيا متاعًا فإنه		على كل حـــالِ خير زاد المزودِ

(*) – يرى مترجم الكتاب أن هذه الأبيات التي استشهد بها مارجليوث من شعر عنتر بن شداد هي من الشعر الموضوع للقصص المروي في سيرة عنترة الشعبية، وليس في شعره الصحيح الموثق برواية البطليوسي والأصمعي، لأن ديوانه المحقق خلا من هذه الأشعار وبذلك تنتفي حجة المؤلف (مارجليوث) ومعها يبطل الشاهد من شعر عنتر، كما أن كلمة " السجود " مستعملة كغيرها في الجاهلية على وجهها اللغوي، ولا يشترط أن يراد بها المعنى الديني مثل قول عنترة:

خلقت للحرب أحميها اذا بردت		وأصطلي نارها في شدة اللهب

بصارم حيثما جردته سجدت		له جبابرة الأعاجم والعــرب

وقوله جامعا بين السجود والركوع:

أقحمت مهري تحت ظل عجاجه		بسنان رمح ذابل ومهـــند

رغمت أنف الحاسدين بسطوتي		فغدوا لها راكعـــين وسجد

وقوله أيضا:

يا عبـــل لو أن المنية صورت		لغدا إلي سجودها وركـوعها

1 – ينظر: أصول الشعر العربي ، ص 112- 113.

ومنه قوله أيضا :

أنتَ المليك عليهم وهم العبيدُ إلى القيامة [1]

أثارت أراء "مارجليوث" جدلا نقديا واسعا بين النقاد المستشرقين والعرب على حد السواء، فتباينت مواقفهم بين مؤيد ومعارض لها، وتبعا لذلك رد بعض المستشرقين عليه [*] واقتنع البعض الآخر بآرائه فبنى عليها أفكاره [**]،بناء على ذلك سنناقش بعض أفكاره المتعلقة بالجانب الديني التي قدمها لإثبات عدم صحة الشعر العربي قبل الإسلام.

من المسلم به أن العرب في الفترة السابقة للإسلام كانوا على مذاهب وعقائد متباينة تتقاطع في بعض طقوس العبادة وتتباعد إلى حد التنافر في أصول بعض عقائدهم؛ فمنهم من آمن بالله معتقدا في وحدانيته، ومنهم من عبده بواسطة (الأصنام والأوثان) وزعموا أنها تقربهم من الله، ومنهم من عبدها على أساس أنها تنفع وتضر، وهناك من دان بالرسائل السماوية كاليهودية والنصرانية، واتجه فريق أخر إلى عبادة الأجرام السماوية كالصائبة، وتوجه البعض الآخر إلى العبادات الأرضية التي تقع عليها الحواس كالمجوسية، وهناك من لم يعتقد في شيء والذين يعرفون بالدهريين، وآمن بعضهم بتحكم الآلهة في حياة الإنسان وانتفاء ذلك بعد الموت.

يكاد يجمع أغلب الإخباريين والمؤرخين على أن العرب كانوا على دين واحد – أول الأمر- هو دين سيدنا إبراهيم عليه السلام، وهو الدين الذي بعث – فيما بعد- بأمر الله من جديد فتمثل في الإسلام، وهو ما يذهب إليه رينان (**Ernest** Renan) الذي يرى بأن العرب مثل سائر الساميين الآخرين موحدون بطبعهم، ودياناتهم هي ديانات التوحيد. والتوحيد هو الإيمان بإله واحد لا شريك له، منفرد بذاته في عدم المثل والنظير، لا يتجزأ ولا يثنى ولا يقبل الانقسام[2].

---

[1] – ينظر: المرجع نفسه، ص 115- 116.

[*] – يمكن الإشارة هنا إلى المستشرقين الذين ردوا وناقشوا أراء مارجليوث منهم تشارلس جيمس لايل في المقدمة التي كتبها للجزء الثاني من المفضليات سنة 1918 بالإضافة إلى جورجي ليفي ولافيدا في بحثه عن بلاد العرب قبل الإسلام. يُراجع: أصول الشعر العربي لمارجليوث الجزء الذي يتضمن تعليقات المترجم من ص 22 إلى 28.

[**] – من النقاد العرب الذين تبنوا أفكار مارجليوث وحاولوا صياغتها في قالب جديد طه حسين ، والذي سنعرض لأهم أرائه في القضية فيما سيأتي من هذه الدراسة .

[2] – ينظر: جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 24/6.

بنى رينان نظريته بعد أن تتبع أصل كلمة (إيل) في لهجاتهم، فتبين له أن الشعوب السامية كانت تتعبد لإله واحد، هو " إيل " الذي تحرف اسمه بين هذه اللهجات، فدُعي بأسماء أبعدته عن الأصل غير أن أصلها كلها إله واحد هو الإله " ال" " ايل " [1].

إن الأصل في العبادة عند العرب التوحيد ثم حادوا عن ذلك، فعبدوا الأوثان وأشركوا بالله في الاعتقاد بها، وهذا ما وقف عليه وليم شميدت William Schmidt في دراسته لأحوال القبائل البدائية وأنواع معتقداتها، فتوصل إلى أن عقائد هذه القبائل الوثنية ترجع بعد تحليلها وتشريحها ودرسها إلى عقيدة أساسية قائمة على الاعتقاد بوجود " القديم الكل " آو " الأب الأكبر "، الذي هو في نظرها هو العلة والأساس، وهو الإله الواحد، و منه خلص هذا الباحث إلى أن هذه العقيدة هي التي سبقت التوحيد ثم ظهر بعدها الشرك، وقد أُطلق عليها في الألمانية بالتوحيد القديم [2].

تكاد تتفق كتب الأخبار على أن العرب كانت على ملة سيدنا إبراهيم عليه السلام، فأمنت بإله واحد أحد، واعتقدت فيه، وحجت إلى بيته، وعظمت حرمة هذا البيت وحرمة الأشهر الحرم، وبقيت على ذلك، " ثم انسلخ بهم إلى أن عبدوا ما استحبوا ونسوا ما كانوا عليه، واستبدلوا بدين إبراهيم وإسماعيل وغيره، فعبدوا الأوثان، وصاروا إلى ما كانت عليه الأمم من قبلهم، وانتهجوا ما كان يعبد قوم نوح عليه السلام منها – على إرث ما بقي فيهم من ذكره، وفيهم على ذلك بقايا من عهد إبراهيم وإسماعيل، ينسكون بها عن تعظيم البيت والطواف به والحج والعمرة والوقوف على عرفة ومزدلفة وإهداء البدن والإهلال بالحج والعمرة "[3].

ومن آثار ذلك، ما كانت تردده بعض القبائل أثناء تأدية مناسك الحج:

لبيك اللهم إليك !

لبيك لا شريك لك ! الشريك هو لك

تملكه ومالك ! [4]

---

[1] – نفسه، 25/6.

[2] – نفسه، 26/6.

[3] – ابن الكلبي ، الأصنام ، تحقيق أحمد زكي ، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب 1924 ، الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة، ص6.

[4] – نفسه، ص07.

تُؤكد هذه التلبية التي ترددها لقبائل العربية في حجها والتي تُصاحب طقوس الطواف بالكعبة على أن عبادة العرب لله الواحد متأصلة فيهم، ورغم إيمانهم بالله الواحد إلا أنهم كانوا يشركون به ظنا منهم أن الأصنام ملك لله وأمرها بيده. يقول تعالى لنبيه (ص) عن عقيدتهم : ﴿ وَمَا يُؤْمِنُ أَكْثَرُهُمْ بِاللهِ إِلَّا وَهُمْ مُشْرِكُونَ﴾ [يوسف الآية 106].

دانت بعض العرب في جاهليتها بالتوحيد وهي الت كانت على عهد بالديانات السماوية كاليهودية والنصرانية والحنفية، ويبدو أن الديانة الحنفية [*] التي كانت لها بين العرب روادها ومعتنقوها لم تكن واضحة الأسس والتعاليم كما اليهودية والنصرانية لأنها " ليست دينا بالمعنى الذي عليه الإسلام والمسيحية واليهودية، صحيح أنها تقول بوحدانية الله ،إلا أنها ليست ديانة كتاب أو وحي يوحى هي اعتقاد بوجود إله واحد أحد دون أن يكون هناك وصايا أو تعاليم أو طقوس ما عدا الحج إلى الكعبة "[1]. غير أن العرب تمسكت وأدت بعض الطقوس والشعائر المعبرة عنها كالحج وما يصاحبه من نسك وهدي.

لم تكن عبادة الأوثان العقيدة الأصلية عند العرب، فمنهم من اتجه إليها باعتبارها واسطة، وبعد ذلك تحولت عند البعض إلى معبود لذاته، ومنهم من بقي على عهد بالحنفية، وإن كانت غير مؤسسة في فكرهم، بل اعتنقوها على أساس العادة والمذهب لا أكثر، ولعل بعض من استشهد "مارجليوث" بشعرهم كانوا من المتحنفة كعبيد بن الأبرص مع نفر من الرجال في الجاهلية [**].

---

[*]- يقول جواد علي: "المتحنفة جماعة سخرت في ذلك الزمان من عبادة الأصنام وثارت عليها وعلى المثل الأخلاقية التي كانت سائدة في ذلك الزمن، ودعت إلى إصلاحات واسعة في الحياة وإلى محاربة الأمراض الإجتماعية العديدة التي كانت متفشية في ذلك العهد، دعاها إلى ذلك ما رأته في قومها من إغراق في عباد ة الأصنام ومن اسفراف في شرب الخمر ولعب الميسر وما شاكل ذلك من مضرة، فرفعت صوتها كما يرفع المصلحون صوتهم في كل زمن ينادون بالإصلاح وقد أثارت دعوتهم هذه المحافظين وأصحاب الجاه والنفوذ وسدنة الأوثان، شأن كل دعوة إصلاحية، ويجوز أن يكون من بين هؤلاء من مال إلى النصرانية، غير أننا لا نستطيع أن نقول: أنهم كانوا نصارى أو يهودا إنما أستطيع أن أشبه دعوة هؤلاء بدعوة الذين دعوا إلى عبادة الإله رب السماء (ذو سموى) أو عبادة الرحمان في اليمن، متأثرين بمبادئ التوحيد التي حملتها اليهودية والنصرانية، والأحناف نفر من القبائل متفرقة لم تجمع بينهم رابطة إنما اتفقت فكرتهم في رفض عبادة الأصنام وفي الدعوة إلى الإصلاح وهذا المعنى واضح في آيات القرآن الكريم التي اشارت الحنفاء". يُراجع: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام 6/ 426- 463.

[1] – سميح غانم ، أديان ومعتقدات العرب قبل الإسلام ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، لبنان ،(د/ط)، (د/ت)،ص 48.

[**]- تذكر كتب الأخبار على أن نفرا من الرجال كانوا على عهد بهذه العقيدة وهم : قس بن ساعدة الأيادي، وزيد بن عمرو بن نفيل، وأمية بن أبي الصلت، وارباب بن رئاب، وسويد بن عامر المصطلي، وأسعد أبو كرب الحميري، ووكيع بن زاهر الأيادي، وعمرو بن جندب الجهني، وعدي بن زيد العبادي، و أبوقيس صرمة بن أبي أنس، وسيف بن ذيزن، وورقة بن نوفل القرشي، وعامر بن الظرب العدواني، وعبد الطامخة بن ثعلب وابن برة بن قضاعة ،وعلاق بن شهاب التميمي، والمتلمس بن أمية الكناني، وزهير بن أبي سلمى، وخالج بن سنان العبسي، وعبيد بن الأبرص الأسدي ،وكعب بن لؤي بن غالب ، ينظر: محمود شكري الألوسي، بلوغ الأدب في معرفة أحوال العرب، اعتنى بشرحه وتصحيحه وضبطه محمد بهجة الأثري، دار الكتاب المصري، القاهرة،ط2،(د/ت)، 2/ 244، وينظر: المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، دار السعادة، القاهرة، (د/ط)، (د/ت)، 52/1 وما بعدها.

استحدثت عبادة الأوثان والشرك عند العرب؛ لأنهم لم يكونوا على عهد بها في الأول بل كانوا موحدين، يقول صاحب كتاب الأصنام معللا وفادة الوثنية عليهم: " فكان أول من غير دين إسماعيل عليه السلام، فنصب الأوثان، وسيب السائبة، ووصل الوصيلة وبحَّر البحيرة، وحمى الحامية عمرو بن ربيعة، وهو لحيّ بن حارثة بن عمر بن عامر الأزدي وهو أبو خزاعة"[1].

تتحدث المصادر التاريخية على أن عمرو بن لحى لما ساد قومه وُلي أمر البيت الحرام[*]، اتفقت له سفرة إلى البلقان، فرأى قوما يعبدون الأصنام فسألهم عنها فقالوا : هذه أرباب نستنصر بها فننصر ونستسقى بها فنسقى ،فالتمس إليهم أن يكرموه بواحد منها فأعطوه الصنم المعروف " هبل " فسار به إلى مكة ووضعه في الكعبة، ودعا الناس إلى تعظيمه وكان ذلك في عهد الملك " سابور ذي الأكتاف"[2].

تحيلنا هذه الحادثة إلى الجانب النفعي للاعتقاد الديني والذي يكون عمرو بن لحي قد تأثر به وآثر به في أتباعه، وبخاصة عندما تكون شبه الجزيرة العربية تواقة إلى الماء ومظاهر القوة (نستنصر بها فننصر ونستسقي بها فنسقى)، ولعل الأصنام جيء بها تيمنا وطلبا للعون على شظف العيش وعسره في الصحراء، ثم تحولت إلى معبود بحكم اقترانها بأقدس مكان عند العرب الكعبة.

تعتقد العرب أن كل ما يحيط بالكعبة مبارك مقدس ويمكن أن يكون وسيطا بينهم وبين الإله، وهذا ما جعلهم لا يتوانون في كل حجة بالتبرك بكل شيء في محيط الكعبة، فيأخذونه معهم أثناء فراغهم من الحج طمعا وقربانا في بركته وقدسيته، يقول ابن الكلبي:" وكان الذي سلخ بهم إلى عبادة الأوثان والحجارة، أنه كان لا يظعن من مكة ظاعن إلا احتمل معه حجرا من حجارة الحرم، تعظيما للحرم وصبابة بمكة،

---

[1] – ابن الكلبي ، الأصنام ، ص8 .

[*]– كانت الكعبة حرم الله الآمن موطنا لدين اسماعيل وأهله من نسله، فكانت منذ أن عهد الله ببنائها إلى ابراهيم واسماعيل ،وهي محل تقديس وأرض لدينٍ سماوي أقامه سيدنا اسماعيل عليه الصلاة والسلام فيها وحولها إلى أن آلت مقاليدها إلى جرهم ظلما من ولد اسماعيل، ولما عاث أهل جرهم فسادا في الكعبة واستحلوا كثيرا من المحرمات فظلموا من دخلها من غير أهلها وأكلوا مال الكعبة الذي يهدى لها فتفرق أمرهم، فلما رأت بنو بكر بن عبد مناة؛ لعلها مناف بن كنانة وغيشان خزاعة، وبذلك أجمعوا على حربهم وإخراجهم من مكة، فأذنوهم بالحرب فاقتتلوا فغلبهم بنو بكر وغيشان فنفوهم من مكة وآل أمر البيت إلى رئيسهم عمرو بن لحي. ينظر : محمد ابراهيم الفيومي، تاريخ الفكر الديني الجاهلي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط4، 1994.ص411.

[2] – ينظر: فخر الدين الرازي، التفسير الكبير، دار الكتب العلمية، بيروت، (د/ط)، 2004م، 1425هـ 232/1 . وينظر: أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، حققه: عبد العزيز بن عبد الله بن باز، دار المعرفة، بيروت، 472/8.

فحيثما حلوا، وضعوه وطافوا به كطوافهم بالكعبة ، تيمنا منهم بها وصبابة بالحرم وحبا له، وهم بعد يعظمون الكعبة ومكة، ويحجون ويعتمرون على إرث إبراهيم وإسماعيل (عليهما السلام)" [1].

توضح هذه القصص المتواترة – إن صحت – أن أصل العقيدة الدينية عند العرب التوحيد، وأما الأصنام والأوثان فما هي إلا واسطة تقربهم من الله، وعلى هذا الأساس عُبدت وقدست وبقيت كذلك عادة عند العرب يجب الاقتداء بها، وربما لم تكن تقدس لذاتها – عند الكثير منهم – فلو كانت كذلك لنحتوها وأضفوا عليها مسحة جمالية – باستثناء هبل – لأن كل الأصنام الأخرى بقيت على هيئة صخور خالية من أي رونق، وعلى ذلك كان تقديسها مرتبطا بالكعبة، وبخاصة لما كانت مودعة فيها، فالقدسية إذا للمكان لا للأوثان.

ارتبط العرب بالمكان فقدسوه في فكرهم وظلوا أوفياء لرمزياته المقدسة، فتعلقوا بالكعبة لفترة طويلة ، يرون فيها إرثهم الحضاري والديني الذي يمثل جزءا هاما من تكوين شخصيتهم. وبما أن التوحيد عقيدة صاحبت تشييد الكعبة [*] التي أصبحت فيما بعد تُمثل التجسيد العيني البارز لعقيدة التوحيد، هنا يمكن أن نتساءل كيف لمجتمع يمارس طقوس العبادة (الحج والعمرة) وظل محافظا عليها ولا تكون له صلة بهذه العقيدة ولا معرفة ولو بسيطة بما تدعو إليه .

بما أن الحج والطواف بالبيت يمثل المعلم الديني البارز في حياة العرب الذي لا يمكن لهم أن يتخلوا عنه " فإن ملة إبراهيم هي الملة الكبرى، فإن رحلته في التاريخ هي الرحلة الكبرى كان لها أثرها في فلسطين، وكان لها أثرها في مكة ،وأن الإله (آيل) هو إله إبراهيم الذي أصبح دينه منتشرا من مكة إلى فلسطين، وأنه

---

(1) – ابن الكلبي ، الأصنام ، ص8 .

(*)– يقول تعالى : ﴿ وَإِذْ جَعَلْنَا الْبَيْتَ مَثَابَةً لِّلنَّاسِ وَأَمْنًا وَاتَّخِذُوا مِن مَّقَامِ إِبْرَاهِيمَ مُصَلًّى وَعَهِدْنَا إِلَىٰ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْمَاعِيلَ أَن طَهِّرَا بَيْتِيَ لِلطَّائِفِينَ وَالْعَاكِفِينَ وَالرُّكَّعِ السُّجُودِ ﴾ . [البقرة الآية 125].

يقول تعالى : ﴿ وَمَنْ أَحْسَنُ دِينًا مِّمَّنْ أَسْلَمَ وَجْهَهُ لِلَّهِ وَهُوَ مُحْسِنٌ وَاتَّبَعَ مِلَّةَ إِبْرَاهِيمَ حَنِيفًا ۗ وَاتَّخَذَ اللَّهُ إِبْرَاهِيمَ خَلِيلًا ﴾. [النساء الآية 125].

ويقول تعالى: ﴿ وَقَالُوا كُونُوا هُودًا أَوْ نَصَارَىٰ تَهْتَدُوا ۗ قُلْ بَلْ مِلَّةَ إِبْرَاهِيمَ حَنِيفًا ۖ وَمَا كَانَ مِنَ الْمُشْرِكِينَ ﴾ [البقرة 135] .

ويقول ايضا : ﴿ مَا كَانَ إِبْرَاهِيمُ يَهُودِيًّا وَلَا نَصْرَانِيًّا وَلَٰكِن كَانَ حَنِيفًا مُّسْلِمًا وَمَا كَانَ مِنَ الْمُشْرِكِينَ ﴾ أ[ل عمران 67] .

ما دعا إلى الله إلا بعد أن حارب الصابئة وأبطل عبادة التنجيم، وحارب الوثنية، وجعل مسؤولية تحطيمها على صنمهم الأكبر إمعانا في الرزاية بهم " [1].

يتجلى ارتباط العرب بالكعبة وتعلقهم بها وتقديسهم لها في قول حاتم الطائي[2]:

وَدِدتُ وبيـــتُ الله لوْ أن أنـــفهُ هواءٌ فما مَتّ المخاطُ عن العظمِ [*]

وأما زهير فيتحدث عن البيت الحرام الذي يوعز بناءه إلى قبائل قريش وجرهم، وهو يصف شعائر الطواف التي كان يؤديها الجميع، قائلا [3]:

فأقسمت بالبيتِ الذي طاف حولهُ رجــالٌ بنوه من قريشٍ وجرهمِ

وأما الأعشى فيقول[4]:

كـــذبوا وبيـــتِ الله يُفعل ذالكم حـــتَّى يُوازيَ حزمًا كِنْدِيرُ

تصور هذه الأبيات على اختلاف قائليها الطابع القدسي للمكان (الكعبة) فالشعراء لا يكتفون بالقسم بها، بل يتحدثون عن الطقوس المرتبطة بها والمتمثلة في الحج والشعائر التي تؤدى أثناءه كالطواف، الهدي، والنسك، والنذر لله ،فهم يعبرون عن شعائر سُنت للناس منذ بناء الكعبة.

ينجذب العقل العربي قبل الإسلام ناحية التجسيد المادي ويرفض التعلق بما لا يكون تحت إطار مدركاته الحسية، فتراه يلجأ إلى التجسيد المادي لكل الظواهر، فأعطى صورة مادية تجسد المنية، وصوَّر الجن والسعالى، ورسم هيكلا للدهر .

يفرض هذا النمط من التفكير على صاحبه تَمَثُّل العقيدة في صورة مادية ولأن العقيدة تنهض على أساس التجريد كونها علاقة مجردة تقوم بين المتعبد والمعبود، فإن العقل الذي لا يميل إلى التجريد لا يمكن له أن يتصورها إلا من خلال الأشكال المادية، وعلى ذلك نجد العرب قبل الإسلام تعلقوا بالكعبة، وارتبط

---

(1) – محمد ابراهيم الفيومي ، تاريخ الفكر الديني الجاهلي ، ص 410.

(2) – حاتم الطائي، الديوان، شرح أبي صالح ، يحي بن مدرك الطائي ، تقديم حنا نصر الحتي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1994، ، ص126

(*)– **مت** : مد

(3) – زهير بن أبي سلمى، الديوان ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ص78.

(4)– الأعشى الكبير ميمون بن قيس، الديوان، شرح وتعليق الدكتور محمد محمّد حسين، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،ط2، 1972، ص 355.

فكرهم بالهيكل المجسد لها أكثر من ارتباطه بالعقيدة ذاتها التي أمرت ببنائها (الديانة الحنفية)، بل أكثر من السعي إلى تدبر معرفة تعاليمها، وحتى رسولها الذي حمل الرسالة الحنفية؛ فالمكان عندهم (الكعبة) مثّل العادة والارتباط بالماضي، وهو جوهر العقيدة التي دان بها العرب دون البحث عن جوهرها– عند أكثرهم – وربما هذا السبب كان كافيا لخلو اعتقادهم من المضمون الفكري، والحال نفسه بالنسبة للأصنام والأوثان التي اعتقدوا فيها دون جوهر ولا معرفة بحقيقتها، وإنما قُدِّست لأنها ترتبط بالكعبة، وعلى ذلك كانت وثنية العرب ساذجة لا يحكمها منطق، وليس لها في الذهن أي أساس يمكن أن يدخلها حيز الدين– على الأقل– بمفهومه العام.

تمثل عبادة العرب للأوثان مرحلة من مراحل الانحطاط الديني لأي جماعة إنسانية يغيب عنها جوهر العبادة وتجهل ماهية عقيدتها، فتتحول العبادة إلى مجرد طقوس وشعائر على سبيل تأدية واجب الولاء للعنصر المقدس الذي يعود إلى الماضي، كذلك صارت عقيدة العرب عند البعض بعد انقطاع أواصر الصلة بين الأصل الحقيقي للعقيدة الذي يعود إلى التوحيد، وبخاصة لما نعلم أن العرب كانت ترجع كل شيء إلى الله وتنسب كل حركة في الوجود له، وذلك ما ورد في النص القرآني فيما بعد.

نسبت العرب تدبير شؤون الكون إلى الله، يقول تعالى: ﴿ وَلَئِنْ سَأَلْتَهُمْ مَنْ خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَسَخَّرَ الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ لَيَقُولُنَّ اللَّهُ ۖ فَأَنَّىٰ يُؤْفَكُونَ ﴾. [العنكبوت الآية 61].

وفي سورة لقمان سؤال آخر موجه للمشركين عن خلق الكون، فيكون جوابهم فيه إقرار بوجود خالق واحد هو رب السموات والأرض، يقول الله تعالى : ﴿ وَلَئِنْ سَأَلْتَهُمْ مَنْ خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضَ لَيَقُولُنَّ اللَّهُ قُلِ الْحَمْدُ لِلَّهِ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لا يَعْلَمُونَ ﴾. [لقمان الآية 25]

ويقول تعالى أيضا: ﴿ وَلَئِنْ سَأَلْتَهُمْ مَنْ خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضَ لَيَقُولُنَّ خَلَقَهُنَّ الْعَزِيزُ الْعَلِيمُ ﴾ [الزخرف الآية 9]، ويقول تعالى أيضا: ﴿ وَلَئِنْ سَأَلْتَهُمْ مَنْ خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضَ لَيَقُولُنَّ اللَّهُ ﴾ [الزمر الآية 38].

كما اعتقدت العرب أن مُحيِّ الأرض بعد موتها هو الله، يقول تعالى عنهم: ﴿ وَلَئِنْ سَأَلْتَهُمْ مَنْ نَزَّلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَحْيَا بِهِ الْأَرْضَ مِنْ بَعْدِ مَوْتِهَا لَيَقُولُنَّ اللَّهُ ۚ قُلِ الْحَمْدُ لِلَّهِ ۚ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لَا يَعْقِلُونَ ﴾ [العنكبوت الآية 63].

وأما القسم بالله فكان سنة منتشرة بين قريش وهم المشركون به، يقول تعالى عنهم : ﴿وَأَقْسَمُوا بِاللَّهِ جَهْدَ أَيْمَانِهِمْ لَئِنْ جَاءَتْهُمْ آيَةٌ لَيُؤْمِنُنَّ بِهَا ۚ قُلْ إِنَّمَا الْآيَاتُ عِنْدَ اللَّهِ ۖ وَمَا يُشْعِرُكُمْ أَنَّهَا إِذَا جَاءَتْ لَا يُؤْمِنُونَ ﴾[الأنعام الآية 109].

ويقول تعالى عنهم: ﴿وَأَقْسَمُوا بِاللَّهِ جَهْدَ أَيْمَانِهِمْ لَا يَبْعَثُ اللَّهُ مَنْ يَمُوتُ بَلَى وَعْدًا عَلَيْهِ حَقًّا وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ﴾ [النحل الآية 38] .

ومن العادات التي كانت تقوم بها قريش، وهي جزء من عقيدتها أنها كانت تجعل نصيبا لله مما ذرأ من الحرث والأنعام ،يقول تعالى: ﴿وَجَعَلُوا لِلَّهِ مِمَّا ذَرَأَ مِنَ الْحَرْثِ وَالْأَنْعَامِ نَصِيبًا فَقَالُوا هَٰذَا لِلَّهِ بِزَعْمِهِمْ وَهَٰذَا لِشُرَكَائِنَا ۖ فَمَا كَانَ لِشُرَكَائِهِمْ فَلَا يَصِلُ إِلَى اللَّهِ ۖ وَمَا كَانَ لِلَّهِ فَهُوَ يَصِلُ إِلَىٰ شُرَكَائِهِمْ ۗ سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ﴾ [الأنعام 136].

كما كانت قريش ترجع أمر شركها إلى الله، فإن شاء حسب زعمهم جعلهم وآبائهم مشركين، ولو شاء لما أشركوا بعبادته أحدا ، يقول تعالى: ﴿ سَيَقُولُ الَّذِينَ أَشْرَكُوا لَوْ شَاءَ اللَّهُ مَا أَشْرَكْنَا وَلَا آبَاؤُنَا وَلَا حَرَّمْنَا مِنْ شَيْءٍ ۚ كَذَٰلِكَ كَذَّبَ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ حَتَّىٰ ذَاقُوا بَأْسَنَا ۗ قُلْ هَلْ عِنْدَكُمْ مِنْ عِلْمٍ فَتُخْرِجُوهُ لَنَا ۖ إِنْ تَتَّبِعُونَ إِلَّا الظَّنَّ وَإِنْ أَنْتُمْ إِلَّا تَخْرُصُونَ ﴾ [الأنعام الآية 148] .

ويتحدث تعالى عن شركهم به، فيقول: ﴿ وَ جَعَلُوا لِلَّهِ شُرَكَاءَ الْجِنَّ وَ خَلَقَهُمْ وَ خَرَقُوا لَهُ بَنِينَ وَ بَنَاتٍ بِغَيْرِ عِلْمٍ سُبْحَانَهُ وَ تَعَالَى عَمَّا يَصِفُونَ ﴾ [الأنعام الآية 101] .

تثبت النصوص القرآنية أن العرب قبل الإسلام كانوا يعرفون الله ويُرجعون كثيرا من الأمور الدنيوية إليه، غير أن اعتقادهم به كان يشوبه الشرك؛ اعتقادا منهم أن الأوثان والأصنام هي الممثل الأرضي له، والحقيقة أن هذه الميزة العقدية لا تلتصق بالعرب فحسب، بل بكل جنس إنساني أُفرغت عقيدته السماوية من محتواها وتحولت إلى مجرد عادات متوارثة بين الأجيال .

وأما عن أصل الألفاظ الأخرى التي اعتبرها "مارجليوث" ألفاظا إسلامية بحتة، وحجته في ذلك أن العرب لم يتداولونها بين ألسنتهم، ولا جالت في مخيلتهم من ذلك لفظ الرحمن [*]؛ فإنه لفظ ينوب عن اسم الله حسب ما أثبتته المصادر التاريخية التي تقر بوجود عبادة الرحمن (**رحمنن**) وهي عبادة شائعة بين الناس في جزيرة العرب منذ الميلاد وهي عقيدة توحيد، والنص اليهودي يثبتها من خلال ورود كلمة رحمنن في كتاب أبرهة. كما وردت اللفظة في نصوص عربية جنوبية أخرى، وفي نصوص عثر عليها في أعالي الحجاز[1].

ربما تكون معرفة العرب بالرحمان قد تسربت للفكر العربي بحكم الواقع الجغرافي الذي كان يشغله اليهود في اتصالهم بأهل مكة، لأن أهل الحاضرة كانوا على علم بالرحمن. والنص اليهودي يذكر الكلمة (الرحمن الذي في السماء واسرائيل وإله اسرائيل رب اليهود). وقد حمل هذا النص الباحثين على الاعتقاد بأن العرب الجنوبيين قد أخذوا هذه الكلمة وفكرتهم عن الله من اليهودية، وأن فكرة التوحيد إنما ظهرت بتأثير اليهودية التي دخلت إلى أرض اليمن [2].

كما أن بعض النصوص الشعرية التي وردت فيها اللفظة ترجح اعتقاد العرب في الرحمان وعبادتهم له وهم الذين سموا أبناءهم بعبد الرحمن [3]. وبخاصة عندما نجد الكلمة – عند بعض الشعراء– تختص بالله دون سواه، وذلك ما يظهر في قول الشنفرى[4]:

ألا ضَربتْ تلك الفتاة هَجينها ألا قَضب الرحمــــن ربي يمينهَا[**]

---

[*] –وقد زعم بعضهم أن العرب لا تعرف الرحمن حتى رد الله عليهم ذلك بقوله تعالى: ﴿ قُلِ ادْعُوا اللَّهَ أَوِ ادْعُوا الرَّحْمَٰنَ ۖ أَيًّا مَا تَدْعُوا فَلَهُ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَىٰ ۚ وَلَا تَجْهَرْ بِصَلَاتِكَ وَلَا تُخَافِتْ بِهَا وَابْتَغِ بَيْنَ ذَٰلِكَ سَبِيلًا ﴾. [الإسراء الآية 110]. ودليلهم الأخر أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال لعلي يوم الحديبية : " أكتب باسم الله الرحمن الرحيم فقالوا :ولهذا كفار قريش لا نعرف الرحمن ولا الرحيم " رواه البخاري وفي بعض الروايات " لا نعرف الرحمن إلا رحمن اليمامة". ينظر تفسير: القرآن العظيم لإبن كثير 24/1. كما أن المشركين عندما سمعوا النبي يدعو به يا ربنا الله وياربنا الرحمن فظنوا أنه يدعوا إلهين، فقالوا: هذا يزعم أنه يدعوا واحدا وهو يدعو مثنى وأن أحدهم سمع رسول لله يقول في سجوده يارحمان رحيم فقال لأصحابه أنظروا ما قال بن أبي كبش دعا الرحمن الذي باليمامة وكان رجلا يقال له الرحمن . ينظر: الطبري، جامع البيان عن تأويل القرآن (تفسير الطبري) ،محمود شاكر أبو فهر – أحمد شاكر أبو الأشبال، مكتبة ابن تيمية تصويرا من نسخة دار المعارف الأصلية، ط2، 38/15.

[1] – المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام 37/6.

[2] – ينظر المرجع نفسه 38/6.

[3] – نفسه 39/6.

[4] – نفسه 38/6.

[**]– البيت لم نعثر عليه في الديوان.

يكشف البيت -إن صحت نسبته للشنفرى- أن الشاعر ربما كان على علم بعبادة الرحمن، وهو الذي ألحق صفة الربوبية (بالرحمن) والتي تتضح أكثر مع أسلوب الدعاء (ألا قَضب) والدعاء لا يكون إلا لما يعتقد في ألوهيته.

ربما يكون لفظ الرحمن شائعا بين بعض القبائل العربية التي أتيح لها الاتصال ببعض العقائد السماوية الأولى التي ورد فيها اللفظ مرادفا لاسم الله، لأن اللفظة - حسب رأي أهل اللغة- عبرانية الأصل [*]وأما الرحيم فهي عربية . والرحمان اسم مخصص بالله ولا يجوز أن يسمى به غيره [1]، يقول سلامة بن جندل [2]:

عَجلــتمْ علينا حِجّتين عليكُمْ ... ومَا يَشأِ الرحمــنُ يَعقدْ ويُطلقِ

هو الكاسرُ العظمَ الأمينَ وما يَشَأْ ... من الأمرِ يجمع بينــهُ ويُفــرِّقِ

هو المدخلُ النعمانَ بيـــتاً سماؤهُ ... نُحُورُ الفيولِ بعد بيتٍ مُسَردَقِ

وأما حاتم الطائي فيقول[3] :

كُلُوا اليومَ من رزقِ الإلــهِ وأيسرُوا ... فإنَّ على الرحمـــانِ رِزقكُمُ غدَا

ويقول أيضا[4]:

إذا قاتلتْ أهل اليمامَة طــيئًا ... فيا رَحمك الرحمــنُ فأذن لهم بَعدُ

وإذا جاأروا شهباءَ يبْـــرق بَيضهَا ... على الدين دَعواهَا حنيفةٌ أوسعدُ

يرد لفظ الرحمان في الأبيات دلالة على الله الواحد القادر الذي يعقد يطلق عند سلامة بن جندل، وهو الرحمن الذي يقدر الرزق على الإنسان عند حاتم الطائي، فالمعرفة بقدرة الله وتحكمه في الكون يبدو أنها جلية عند حاتم الطائي[**]والذي ربما يكون قد استوحى فضيلة الكرم كقيمة أخلاقية من معرفته الدينية، لأن مضمون البيت الأول يؤكد زهده في الحياة الذي حمله على الكرم، وهنا نفترض سؤالا مؤداه: ألا يمكن

[*]- ورد في بعض أقوال علماء التفسير أن اليهود قالوا : ما لنا لا نسمع في القرآن اسما هو في التوراة كثير، يعنون الرحمان فنزلت الآية التي يقول فيها تعالى: ﴿ كَذَٰلِكَ أَرْسَلْنَاكَ فِي أُمَّةٍ قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِهَا أُمَمٌ لِتَتْلُوَ عَلَيْهِمُ الَّذِي أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ وَهُمْ يَكْفُرُونَ بِالرَّحْمَٰنِ ۚ قُلْ هُوَ رَبِّي لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ مَتَابِ ﴾ الرعد [الآية 30].ينظر: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام 40/6.

[1] – ينظر: ابن كثير، تفسير لقرآن العظيم 28/1.

[2] – سلامة بن جندل، الديوان، صنعه محمد بن حسين الأحول، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 43- 44.

[3] – ديوانه، ص79.

[4] – نفسه، ص 30.

[**]- يعتبره البعض وقبيلته من المعتقدين في النصرانية ،والرحمن نعت من نعوت الله في النصرانية من أصل رحمو نوح Rahmon ، ينظر: جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام،39/6.

أن يكون سلوك الكرم تأصل عنده مع معرفته بعقيدته؟ وبخاصة مع ظهور تلك العقيدة بجلاء في بقية الأبيات لأنه يسلم برحمة الرحمان على العباد بعد الموت وربما يكون ذلك من وحي العقيدة الحنفية والعقائد الأخرى.

تثبت بعض التراتيل التي كانت ترددها بعض القبائل في حجها أن عبادة الرحمن كانت منتشرة بينها من ذلك تراتيل قبيلة (قيس عيلان) والتي ذكر في شأنها اليعقوبي أن تلبيتها في حجها كانت على النحو التالي :

" لبيك اللهم لبيك ، لبيك أنت الرحمان ، أتتك قيس عيلان ، راجلها والركبان "

وأما تلبية عك والأشعرين فكانت كالتالي :

نحجُّ للرحمانِ بيتًا عجبَا مستتـرًا مغبـًا محجبًا [1]

إن هاتين التلبيتين تعطيان دلالة أكثر على اعتقاد بعض القبائل العربية في (الرحمان) الذي يشير إلى الله الواحد، " لأن لفظة الرحمان لم ترد إلا مفردة فليس لها جمع، لأنها تعبير عن توحيد وليس في التوحيد تعدد، وهي تعبير عن اعتقاد لاسم علم لإله، ولذلك وردت لفظة " أرباب " بمعنى آلهة تعبيرا عن تعدد الآلهة وهو الشرك، وقد كان الجاهليون يقولون : ربي وربك وربنا وأربابنا كما يقولون إلهي وألهك وألهتنا[2].

وأما حجة "مارجليوث" في استعانة الشعراء بألفاظ لها دلالة على الثقافة الإسلامية والتي لم تعرف إلا بعد نزول القرآن (السجود ، الدنيا ، القبلة)، فإن فاللغة العربية موغلة في القدم تدين في نشأتها إلى عصر ما قبل الإسلام. كما أن القرآن نزل بلسان عربي مبين[*] ليبلغ مقاصد رسالته إلى البشرية فخاطبهم بلغتهم لأن مقاصده واضحة ورسالته أسمى من أن تكون مبارزة لغوية يأتي من خلالها بألفاظ شاردة عن الوعي اللغوي للعرب .

---

[1] – نفسه، 40/6.

[2] – نفسه، 41/6.

[*]- يقول تعالى : ﴿ إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ ﴾ [يوسف الآية 2].

يقول تعالى أيضا: ﴿كِتَابٌ فُصِّلَتْ آيَاتُهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ ﴾ [فصلت الآية 3].

يقول تعالى: ﴿إِنَّا جَعَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ ﴾[الزخرف الآية 3].

يقول تعالى : ﴿ وَإِنَّهُ لَتَنْزِيلُ رَبِّ الْعَالَمِينَ * نَزَلَ بِهِ الرُّوحِ الْأَمِينُ* عَلَى قَلْبِكَ لِتَكُونَ مِنَ الْمُنْذِرِينَ* بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُبِينٍ﴾ [الشعراء الآيات 192-193 – 194 – 195].

كما أن ورود تلك الألفاظ عند الشعراء لم يكن للدلالة على نفس المعنى الذي وردت عليه في النص القرآني ومثال ذلك قول لبيد بن ربيعة[1]:

بَين الصفاءَ وخليجِ العين ساكنةٌ غلبٌ سواجدُ لم يدخل بها الحَصَرُ

ويقول النابغة الذبياني[2]:

أو دُرَّة صَدَفـــيَّةٍ غَوَّاصَهَا بَهِجٌ مَتَى يَــرَهَا يُهِلَّ ويسْـــجُدِ

وأما حميد بن ثور فيأتي بها للدلالة على السجود لله الذي وقف عليه عند النصارى فيقول[3]:

فُضولُ أَرمّـــتهَا أسجـدتْ سُجـــودَ النّصـارى لأربـــابِهَا

وأما لفظ الدنيا فمتداول بين العرب قبل الإسلام ويأتي دلالة على الكون، يقول حاتم الطائي[4]:

يَسعى الفتى وحمام الموت يدركهُ وكـلُّ يوم يُدنّـــي للفتى الأجـلاَ

إني لأعلـمُ أني سوفَ يدركِني يَومي وأصبحُ عن دنيَاي مُشتغلاَ

يمكن القول بأن الشعر العربي قبل الإسلام عبّر عن جزءِ هام من جوانب العقيدة بين ثناياه، فكانت العقيدة السائدة لها حضورها عند شعرائه لأنها تعتبر رافدا مهما يغذي المرجعية الثقافية للشعراء. وأما ورود تلك الألفاظ فيمثل تأكيدا لذلك الجو الديني الذي كان سائدا، وإن كان يفتقر – في كثير من الأحيان–إلى ذلك التصور العميق حول الأفكار الدينية، بيد أن هذا الغياب لا ينفي معرفة العرب بوجود الله وإن كانت معرفتهم به سطحية .

بما أن الشعر العربي قبل الإسلام يمثل نمط التفكير الراقي، كيف لا ؟ وهو يجسد تاريخ جماعة إنسانية لها حضورها الفكري والثقافي في تاريخ الإنسانية، كما أنه يعبر في الوقت نفسه عن ذلك الوعي الفكري الذي يتسم بالنضج، بناء على هذه الأهداف والغايات التي يطمح الشعر إلى بلوغها ربما يكون قد تسامى عن تلك الوثنية الساذجة ليتطلع إلى نسق ديني راق يشبع به الشعراء حاجتهم الفكرية، وهم يعودون

(1) – لبيد بن ربيعة، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، ص56.

(2) – النابغة الذبياني، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ص92.

(3) – حميد بن ثور، الديوان، صنعه: عبد العزيز الميمني، نسخة مصورة عن دار الكتب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ، (د /ط)، (د/ ت) ، ص96.

(4) – ديوانه، ص57.

إلى تلك الأصول الدينية التي يكتنز الإنسان معها بالفضائل والمثل العليا، لأن رسالة الشعر عندهم تطمح إلى بناء إنسان مثالي متكامل في كل شيء.

يرتبط الشعر -في ذلك الوقت- بواقع الناس الثقافي وأهم التمفصلات الحاصلة فيه وبالأنماط التي تتكرر في كل موسم والتي تحولت إلى ميقات لجميع الظواهر والأحداث في حياة العرب، فالشاعر كان ملزما بالتعبير عن تلك الأحداث التي تدور حول الكعبة .

إذا كان الشاعر العربي قبل الإسلام ملتزما بإيجاد إجابات مقنعة لتساؤلات الجماعة، وبخاصة المتعلقة بهويتها وعقائدها، فليس له من طريق يسلكه إلا البحث عن أصول عقيدة الجماعة، وعلى ذلك كان ورود تلك الألفاظ الدالة على أصل عقيدة العرب دليل آخر على قدرة الشعر العربي قبل الإسلام على الكشف عن تصور العرب للعقيدة، وهم المدركون لحقيقة العقائد السماوية (النصرانية ، اليهودية والحنفية) كأصل لكل العبادات .

كما أن النماذج – التي وقفنا عليها – تبين التنوع الديني الذي يعود إلى مصادر دينية مختلفة، منها ما هو متأصل في شبه الجزيرة كديانات التوحيد وبعض الديانات الأخرى كالصابئة ، ومنها ما هو وافد كعبادة الأوثان، بخلاف ما ذهبت إليه بعض الآراء التي ترى بأن الشعر العربي في هذه الفترة لا يصور الحياة الدينية للعرب قبل الإسلام .

يكون منهج الشك الذي سلطه "مارجليوث" على الشعر العربي قبل الإسلام قد لقي أتباعا له في الفكر النقدي العربي، منذ أن برز هذا التوجه عنده، كان ذلك مع د/ طه حسن في كتابه (في الشعر الجاهلي) سنة 1926. وقد أخذ طه حسين أكثر نظريته من أراء مارجليوث ثم صيَّرها قواعد عامة، وإذ نعرض لرأي طه حسين، فإننا سنكتفي بما تعلق بالحياة الدينية؛ لأنها من صميم هذا البحث.

تتأسس نظرية الشك في صحة الشعر العربي قبل الإسلام عند طه حسين على نفس المنطلقات التي بنى عليها مارجليوث نظريته والتي ترى في شعر هذه الفترة من وضع الوضاعين بعد الإسلام، يقول طه حسين: " إن الكثرة المطلقة مما نسميه أدبا جاهليا ليس من الجاهلية في شيء، وإنما هي منحولة بعد ظهور الإسلام فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين"[1].

---

[1] – طه حسين، في الأدب الجاهلي ، دار المعارف ، مصر ، ط1، (د/ت)، ص 65.

أما مصادر التأريخ للحياة الجاهلية فتنحصر في مصدرين، فأما الأول فهو القرآن لا الشعر الجاهلي؛ لأن نص القرآن ثابت لا سبيل إلى الشك فيه. وأما المصدر الثاني الذي يجب الإطمئنان إليه فهو الشعر الذي قيل بعد البعثة، يقول :" فحياة العرب الجاهليين ظاهرة في شعر الفرزدق وجرير وذي الرمة والأخطل والراعي أكثر من ظهورها في هذا الشعر الذي ينسب إلى طرفة وعنترة وبشر بن أبي خازم" [1].

لا يختلف رأي طه حسين كثيرا عن الطروحات التي قدمها مارجليوث، في محاولته نفي جزء هام من الشعر العربي قبل الإسلام، لأنه يرى في القصيدة الشعرية المحسوبة على هذه الفترة لا تعبر عن الحياة الدينية للجاهلين ولا تصور ميولاتهم العقدية، يقول في ذلك: " فأما هذا الشعر الذي يضاف إلى الجاهليين فيظهر لنا حياة دينية غامضة جافة بريئة أو كالبريئة من الشعور الديني القوي العاطفة الدينية المسلطة على النفس والمسيطرة على الحياة العملية، وإلا فأين نجد شيئا من هذا في شعر امرى القيس أو طرفة أو عنترة! أو ليس عجيبا أن يعجز الشعر الجاهلي كله عن تصوير الحياة الدينية للجاهليين! "[2].

يتخذ الدكتور طه حسين من القرآن الكريم مرجعا مهما لإسناد نظريته بالحجة المشروعة فيقول:" أما وثنية قريش فقد أخرجت النبي من مكة ونصبت له الحرب واضطرت أصحابه إلى الهجرة، وأما يهودية اليهود فقد ألّبت عليه وجاهدته جهادا عقليا وجدليا، ثم انتهت إلى الحرب والقتال"[3].

لقيت طروحات الدكتور طه حسين انتقادا ومعارضة شديدة من طرف بعض النقاد، منهم محمد الخضر حسين الذي يرد على طه حسين قائلا: "وخلاصة الجواب أن معظم شعر العرب كان في الفخر والحماسة وأن المسلمين صرفوا عنايتهم عن رواية الشعر الذي يمثل دينا غير الإسلام، ولا سيما دين اللات والعزى وعلى الرغم من هذا كله، وصلت إلينا بقية من الشعر الذي يحمل شيئا من الروح الديني نجده في كتاب الأصنام لابن الكلبي"[4].

يتلخص رأي محمد الخضر الحسين في اتجاه طه حسين نفسه ، فهو يرى بأن ما بقي من الشعر الجاهلي قليل قياسا بما ضاع منه، ويوعز ذلك إلى انشغال المسلمين عن رواية الشعر بالدين الجديد، وما يُعاب على الخضر حسين أنه حصر معظم الشعر العربي قبل الإسلام في الفخر والحماسة، كما أن حكمه

(1) – في الأدب الجاهلي ، ص71.

(2) – نفسه، ص72.

(3) – نفسه، ص72-73.

(4) – الخضر حسين، نقض كتاب في الشعر الجاهلي ، المكتبة العلمية ، بيروت ، لبنان (د/ط) ،(د/ت)، ص48.

يفتقر إلى دليل مادي من الشعر ، فهو لم يطلعنا على الشعر الديني واكتفى بإحالة القارئ إلى كتاب الأصنام لابن الكلبي .

وأما جوهر القضية في موقف طه حسين هي المنطلقات التي أسس عليها نظريته، ولعل أولها تبنيه نظرية "مارجليوث" ومحاولته إنباتها إنباتا عربيا خالصا ثم جعلها مرجعية هامة لثقافة المجتمع الدينية. فاتخذ من القرآن مجالا واسعا للمقارنة مع الشعر العربي قبل البعثة، وهنا لا يتحقق له مراده، لأن القرآن دستور عام وشامل لا يختص بالعرب وحدهم، ولا يتوقف على زمان البعثة دون غيره من الأزمنة.

صحيح أن القرآن الكريم كان مقترنا في نزوله بأسباب متعلقة بأحداث تكون قد وقعت زمان البعثة، إلا أن آياته أشمل من هذه الوقائع التي كانت سببا للنزول، لأن القرآن يحيط بالظاهرة من جميع جوانبها والتي قد تتجاوز الارتباط بالزمان والمكان. وأما الشعر العربي قبل الإسلام فمرتبط بمرجعيات تعود إلى عهد بعيد -أصول الصورة الشعرية – يستحضر في كل مرة هذه الروافد والمرجعيات لبناء صورهِ لتُعبِّر عن الراهن، لكنها غير مقترنة به كونها قد تحيل إلى المستقبل.

يعتبر الإبداع الشعري جهدا إنسانيا مهما بلغ من النضج، ولذلك تجده عاجزا عن التعبير عن كل الوقائع والظواهر، لأن أي جهد آخر قد ينسخه بالزيادة والتعديل كونه يبقى قاصرا عن إدراك كل الأشياء التي تخرج عن الحدود المعرفية والثقافية للمبدع الذي لا يستطيع أن يصور ما يقع خارج مخيلته التي يجب أن تتوافر لها شروط الإثارة، فهو بذلك لا يمكن له أن يعبر إلا بما يجول داخل مخيلته، أو كما يقول عروة بن الورد معبرا عن قصوره في امتلاك كل المعرفة[1] :

وإنِّــي حين تشتجرُ العــوالِي حــوالِي اللُّبَّ ذو رأي زَمــيتُ
وأُكفَى ما علمْتُ بفضل علمِ وأَسألُ ذا البيانِ إذا عَمــيتُ

تفرض الوظيفة الشعرية على الشاعر تَمثُّل الحياة في قالب فني جمالي والتعبير عن الوقائع بطرائق خاصة، وهي الوظيفة نفسها التي ترفض أن يتحول الخطاب الشعري إلى وعاء تاريخي يسجل الأحداث والوقائع كما حدثت في الزمان؛ فالشعر يمكن أن يشير إليها أو يتنبأ بحدوثها، هي إذا غاية الشعر، بل النهج الذي يجب أن يسلكه الشاعر، والذي تحدد مع أرسطو حين قال:" إن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه ،وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة، فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما

[1] – عروة بن الورد، الديوان، شرحه وقدم له ووضع فهارسه: سعدي ضناوي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1،1996، ص 106.

يرويانه منظوم ومنثور، فقد تصاغ أقوال هيرودوتس في أوزان فتظل تاريخا سواء وزنت أم لم توزن، بل هما يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع على حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه، ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى، لأن الشعر أميل إلى قول الكليات على حين أن التأريخ أميل إلى قول الجزئيات "[1].

يبدو البون شاسعا بين الفن والتاريخ، فالفن الشعري غير ملزم بالخضوع للمنطق الواقعي، لأن منطقه خاص وعالمه يوازي الواقع ولا يتكفل بنقل جزئياته، كما أن الشعر يستطيع أن يحصر لحظات الزمن الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل) في لحظة واحدة، وهذا لا يمكن إلا في منطق الشعر.

وإذا كان القرآن الكريم نقل لنا واقع الحياة العربية قبل الإسلام، فهو بالتأكيد لم يطلعنا على كل تفاصيلها؛ لأن النص القرآني سكت عن كثير من الأمور، وحرّم أخرى، وفي الوقت نفسه رسّخ بعض العادات بعد تعديلها (كنظام الأسرة والحج). والأمر الذي يجب أخذه بعين الاعتبار أن القرآن لم ينزل ليقتصر على تصوير الحياة العربية قبل الإسلام، لأنه رسالة سماوية لا تقترن بالمكان ولا تعبر عن زمان معين .

ولأن الحياة الجاهلية تظهر في شعر الفرزدق وجرير أكثر من غيره – على تعبير طه حسين – فإن ذلك دليل آخر على أن شعر هؤلاء الشعراء يُعدّ امتدادا لما قبله، لأن الشعر بعد البعثة يعود في كل مرة إلى الشعر السابق له ليمتح من معانيه ويتمثّل صوره ويتوشح بألفاظه، وأما خلاف ذلك فإن الأمر يفرض علينا التساؤل. كيف للحياة الجاهلية ألا تظهر في شعر شعرائها عنترة وطرفة وبشر بن أبي خازم، وهم الذين طافوا في أرجاء الصحراء ووصلوا شمالها بجنوبها وشرقها بغربها ؟

أما إذا سلمنا بوجود الشعر الجاهلي –مثلما زعم طه حسين– ولم يعبر بصدق عن الحياة العربية قبل الإسلام فالحكم الذي يجب أن نطلقه على هذا الشعر أنه متمرد عن أصول الفن؛ لأنه يعبر عن قضايا ليست من صميم عصره، ولا هي من لب ثقافة هذا العصر، غير أن واقع القصيدة العربية يُسقط كل هذه المزاعم، لأننا حين نقف على القصائد الشعرية المحسوبة على هذه الفترة نجدها تصور لنا الحياة العربية قبل الإسلام وكأنها ماثلة أمامنا، تقول فاطمة عبد الفتاح: " إن دقة الوصف والحيوية التي امتاز بها الشعر الجاهلي جعلت الحادثة التاريخية أو الاجتماعية فيه حاضرة، من خلال الوصف الرائع الدقيق لمجمل نواحي الحياة في ذلك العصر "[2].

---

[1] – أرسطو طاليس، فن الشعر ، ترجمة شكري عياد ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، مصر، (د/ط) 1967 ، ص64.

[2] – فاطمة عبد الفتاح ، الحياة الاجتماعية في الشعر الجاهلي ، دار الفكر، بيروت، لبنان، (د/ط)، 1994، ص40.

أما فيما يخص البنية الفكرية للنصوص الشعرية والتي يرى الدكتور طه حسين بأنها لا تمثل المستوى الفكري الذي كان عليه العرب الذي تحدث عنه القرآن بالتفصيل ومثّل لذلك بسورة المجادلة حين يقول: " أليس القرآن قد وصف أولئك الذين كانوا يجادلون النبي بقوة الجدال والقدرة على الخصام والشدة في المحاورة؟ وفيما كانوا يجادلون ويخاصمون ويحاورون؟ في الدين وفيما يتصل بالدين من هذه المسائل المعضلة التي ينفق الفلاسفة فيها حياتهم دون أن يوفقوا لحلها: في البعث، في الخلق، في إمكان الاتصال بين الله والناس، في المعجزة وما إلى ذلك"[1].

إذا سلمنا مرة أخرى مع طه حسين بصحة ما يعرضه من حجج وأدلة على رقي المستوى الفكري للعرب في هذه المرحلة من التاريخ الإنساني، فإننا نتساءل كيف لمجتمع يكون على هذا القدر من الثقافة والفطنة العقلية أن ينحصر جهد شعرائه في التعبير عن العقيدة الوثنية؟ وإن حدث ذلك فإنه لا يمكن أن يوافق مستواهم الفكري لأن الوثنية ذاتها لا يمكن لها أن تجيب عن التساؤلات المؤرقة حول الخلق والبعث.

وأما التساؤل الثاني الذي نجده ملحا ونحن نناقش موقف الدكتور طه حسين من القضية فحواه: أليس الشعراء هم الذين يمثلون صورة الإنسان المفكر الذي يحمل هموم الجماعة وهم الأقدر على هذه المجادلة الفكرية، فكيف لهم أن ينقلوا في قصائدهم التي تمثل عصارة فكرهم تفاصيل الديانة الوثنية ؟ أليست رسالتهم في الحياة أسمى من تتبع طقوس الوثنية والصنمية، بل تفرض عليهم العود في كل مرة إلى مرجعيات راقية تمدهم بأفكار ومعاني رفيعة تساهم في تجسيد صورة الحياة المثالية التي يتوقون إليها.

[1] – في الأدب الجاهلي، ص73.

ثالثا – الشعر وصياغة المعرفة الدينية

تتعدد مصادر الثقافة العربية قبل الإسلام وذلك راجع لتباين وتلون المشارب التي ارتوى منها الفكر آنذاك والتي تعود إلى أصول مختلفة، هذا الواقع خلّف ثراءً فكريا ظهرت أثاره في الشعر المنسوب لهذه الفترة دون سواه ومرد ذلك غياب التدوين في هذه الحقبة من تاريخ العرب فالقرآن ينفي عنهم الكتابة، كما أن المصادر لا تكاد تجمع على حظهم من المعرفة إلا ما أتيح لهم من المعرفة الشعرية التي يحوزونها، فالشعر هو الذي تكفّل بصياغة المعارف المختلفة وحفظ لها البقاء بعد أن حفرها في الذاكرة، وهو الذي مكنهم من الحجاج والمجادلة .

يدين الشعر في صياغته للمعرفة التي يطمح الشعراء من ورائها إلى تنوير الإنسان إلى الديانات المتعاقبة على شبه الجزيرة العربية، لأنه مثّلت رافدا مهما يمتح منه الشعراء مختلف المعارف المتعلقة بحياة الإنسان في جانبيها المحسوس والمجرد، لأن المعارف الدينية – في تلك الفترة–وحدها المؤهلة لتكون مصدرا له قيمته وهي المعرفة التي تمحورت حول الخلق، وقصص الخلود والموت.

يلجأ الشعراء –في كثير من الأحيان– إلى بعض الأفكار المتواترة في الكتب السماوية، لتكون معوانا لهم في شق طريق المعرفة، وذلك لما يتوسمونه فيها، أملا في أن تمدهم بإجابات عن تساؤلاتهم المؤرقة .

اتجه فكر الشعراء إلى العقائد السماوية، فكانت بذلك مرجعا لبعضهم يستندون إليه لتشكيل وصياغة المعرفة، بيد أن ظهور الأفكار المتواترة في تلك الديانات كانت متفاوتة من عقيدة لأخرى، ومرد ذلك صلتهم بتلك العقائد وانتشارها بينهم، ولعل الديانة الأقرب إليهم هي عقيدة التوحيد الديانة الحنفية [*] حسب ماعبر عنه شعرهم، ومثال ذلك قول أمية بن أبي الصلت[1]:

الحمدُ للهِ مُمْسَانَا ومُصْبَـــحُنَا بالخيرِ صَبَّحَنا رَبِّي ومسّانَا

[*]– هذه الديانة يجهل معناها في نظر طه حسين يقول: "هذه الحنفية التي لم نستطيع إلى الآن أن نتبين معناها الصحيح" ثم يشكك بعد ذلك في اعتقاد العرب بها فيقول: "وشاعت في العرب اثناء ظهور الإسلام وبعده فكرة أن الإسلام يجدد دين ابراهيم ومن هنا أخذوا يعتقدون أن دين ابراهيم هذا هو دين العرب في عصر من العصور ". ينظر: في الأدب الجاهلي ، ص 141.

يحاول د/ طه حسين أن يثبت بأن ما يقال عن دين ابراهيم إنما هو موضوع ومنحول بعد الإسلام فيقول: " وتفسير هذا من الوجهة العلمية يسير أيضا فأحاديث هؤلاء الناس قد وضعت لهم وحملت عليهم حملا بعد الإسلام لا لشيء إلا ليثبت أن للإسلام في بلاد العرب قدمة وسابقه وعلى هذا النحو تستطيع أن تحمل كل ما تجده من هذه الأخبار والأشعار والأحاديث التي تضاف إلى الجاهليين، والتي يظهر بينها وبين ما في القرآن والحديث شبه قوي أو ضعيف". نفسه، ص 141 - 142.

[1]– أمية بن أبي الصلت، الديوان، جمع وتحقيق وشرح: سجيع جميل الجبيلي، دار صادر بيروت، لبنان، ط1 ، 1998 ، ص 134..

ربُّ الحَنِيفـةِ لمْ تَنْفَـدْ خزائنَــها مملؤةً طبَقَ الآفاقِ سُلطانَا

يظهر الشاعر ولاءه للحنفية من خلال إبراز فضائلها على الناس، لأنها ديانة التوحيد التي تدعو بالربوبية لله الواحد الذي تعود إليه مصائر الناس، وهو الذي يهبهم الخير ويرزقهم الحياة فلا يكون العبد إلا شاكرا لأنعم الله عليه، كما يجب على المرء أن يكون صافي السريرة مؤمنا بعقيدة التوحيد، والتي يدعو لها الشاعر ضمنيا (مملوءة طبق الآفاق سلطانا). رغم اعتراف الشاعر بعجز هذه العقيدة عن إرواء ظمأ الإنسان حيال الأسئلة التي يطرحها حول مصيره، وهذا ما جعله يتمنى بعث رسول يخبر الناس بالمعرفة الغيبية، وذلك حين يقول[1]:

إلا رســـولٌ لنا منَّا فَيُخْـبِرنَا ما بُعــدُ غايتِنَا من رأس مُجرانَا

بَينَا يُربِّـــبُنَا آباؤنا هَلــكوا وبينمَا نَقـتنِي الأولادَ أفْـــنانَا

يبدو أن الديانة الحنفية –كما يرى الشاعر – غير واضحة للناس؛ لأنهم لا يعرفون أهم تعاليمها ومضامينها، وذلك ما جعله يتمنى بعث رسول من الأموات يخبر الناس عن حقيقة البعث ومصير الإنسان بعد الموت، ليُنوّر لهم طريق الهداية ويقربهم من المعرفة الدينية المتكاملة فيبتعدوا عن حالة العماء التي يعيشون فيها، والتي تجعلهم يُسلمون بحتمية الموت وبيقينية الفناء، وفي شأن ذلك يقول[2]:

وقد عَلمنَا لو أنّ العلمَ ينفــعُنَا أنْ سوفَ تَلحَق أُخرانا بأُولانَا

وقد عَجبْتُ وما بالموتِ من عجبٍ ما بَالُ أحيائِنا يبكونَ مَــوتَانَا

ياربُّ لا تجــعلنِي كافِرًا أبــدًا واجعل سريرةَ قَلبِي الدهرَ إيمـانا

واخْلُطْ به بِنْيَتِي واخلطْ بها بَشَري واللحمَ والدمَ ما عُمِّرتُ إنسانا

ثم يطلعنا أمية بن أبي الصلت عن معارفه بالحنفية التي تتلخص في الطقوس المعبرة عنها، والتي يقوم بها المتعبدون قربانا لله كالحج والهدي وهي الطقوس التي لا يُرجى الحجيج من ورائها غير الصلاح والسداد والثواب، يقول في ذلك[3]:

إني أعوذُ بمنْ حَــجَّ الحجِيجُ لـهُ والرّافـعونَ لدينِ الله أرْكَــانَا

مُسَلِّـــمين إليــه عند حَـجِّهُمُ لم يبتـغُوا بِثوابِ اللهِ أثْمـانَا

---

[1]–ديوانه، ص 134-135.

[2]–نفسه، ص 135.

[3]–نفسه، ص 135.

لا يكتفي الشاعر بالحديث عن المظهر الخارجي للحجيج وهم يؤدون شعائرهم، بل تجده يقدم وصفا روحيا بحالة الصفاء والخشوع التي يكون عليها الحجيج، وهي حالة من الخلاص الروحي وتسليم النفس لخالقها في جو ديني مهيب.

ثم يشير أميّة بن أبي الصلت إلى الديانات التي كانت منتشرة بين العرب كالنصرانية والوثنية وإلى بعض الطقوس التي يقوم بها المتعبدون، فيقول[1]:

والناسُ راثٍ عليهم أمرُ ساعَتِهِم فكلُّهم قائــلٌ للـدِّين أيَّـانَا
أيَّامُ يَلقَى نَصَارهُم مسيحُهُم والكائنــينَ لهُ وُدًّا وقربانَا
هم ساعَدوهُ كمَا قالُـــوا إلهُهُم وأرسلوهُ يَسوفُ العيبَ دُسفانَا
حفّــوا رؤوسَهـمُ لم يَحلقوا تَفَثاً ولم يَسلُّو لهم قُمـــلاً وصِئْبانَا

مثلما يتحدث الشاعر عن الحنفية، تجده يتحدث عن النصرانية، التي لا يُظهر اعتقاده فيها[2]،ذلك ما يتضح مع القرائن اللغوية التي يستخدمها (نصارهم/ مسيحهم)، فالشاعر يُقدم وصفا لمعتقد النصارى بلقاء المسيح عليه السلام الذي يتحرى لهم أمر الساعة و ينبئ قدومه بقرب آجلها.

ثم يتحدث الشاعر عن الوثنية وعن أمر معتنقيها، ليُفصل في المصير الذي ينتظرهم بعد الموت وهم الذين أشركوا بالله ، ساخرا من العاكفين على عبادة (ود) ومن الذين يعتقدون بأن أوثانهم إنما وُجدت

---

[1]–نفسه، ص 135-136.

[2] – بخلاف ما يذهب إليه بعض الباحثين على أنه نصراني وهناك من قال بأنه يهودي، وأما نصرانيته فيتحدث عنها الأب يونس شيخو فيقول "أما أمية بن أبي الصلت وهو من ثقيف بما يرتقي إلى إياد، فيمكننا بيان نصرانيته بالأدلة التالية:

1– كونه من إياد التي أثبتنا افتخاره بمعارف قومه لا سيما الكتابة وفن الكتابة كما سبق تعلمه العرب من النصارى .

2– كان أمية من الحنفاء والحنفية في الجاهلية يراد بها النصارى أو شيعة من شيعها.

3– اطلاعه على الأسفار المقدسة والإنجيل ودرسه لها.

4– دخوله كنائس النصارى واجتماعه برهبانها.

5– معرفته اللغة السريانية ولغة نصارى العراق.

6– في شعره مقتبسات من الكتب المقدسة ما تفرد به كعدي بن زيد، فإن له أوصافا عديدة للأحداث الكتابية والعقائد الدينية كوصفه الجميل للعزة الإلهية والملائكة والدنيوية والجحيم وشارة العذراء ". ينظر: لويس شيخو، شعراء النصرانية، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط3، 1967، 426/2.

–كما حاول جورجي زيدان أن يرجع عقيدته إلى اليهودية. ينظر: ديوان أمية بن أبي الصلت، ص9.

– وأما الأدلة التي يقدمها لويس شيخو فلا يمكن لها أن تعبر عن عقيدته كما لا يمكن عدها معيارا منطقيا لعقيدة أي انسان وأما الذي يثبت عقيدة أمية فهو شعره الذي يظهر فيه قريبا الحنفية أكثر من أي ديانة أخرى، يقول أمية تأكيدا لذلك :

كل دين يوم القيامة عند الله إلا ديـــن الحنفــية زور

وأما حجة لويس شيخو بأن الحنفية شيعة من أشياع النصارى، فالنص القرآني يبطل هذا الزعم، يقول تعالى: ﴿ مَا كَانَ إِبْرَاهِيمُ يَهُودِيًّا وَلَا نَصْرَانِيًّا وَلَكِنْ كَانَ حَنِيفًا مُسْلِمًا وَمَا كَانَ مِنَ الْمُشْرِكِينَ﴾ آل عمران 67. وينظر: البقرة 35. أل عمران 90 ، النساء 134. ، الأنعام 67- 162. يونس 105.

لمساعدة الله ولتطلعهم بأمور الغيب وهو اعتقاد باطل، وبذلك يُجدد أمية بن أبي الصلت موقفه منهم، وهو موقف كل الحنفاء في ذلك العصر، يقول جواد علي: " وعندي أن الحنفاء جماعة سخرت من عبادة الأصنام وثارت عليها وعلى المثل الأخلاقية التي كانت سائدة في ذلك الزمن، ودعت إلى إصلاحات واسعة في الحياة وإلى محاربة الأمراض الاجتماعية العديدة، التي كانت متفشية في ذلك العهد، دعاها إلى ذلك ما رأته في قومها من إغراق في عبادة الأصنام "[1].

يتأكد الدور المعرفي للشعر عند أمية بن أبي الصلت، وهو الذي يظهر على أنه صاحب معرفة مع ما يمرره من خطاب يتضمن الوعظ والنصح للناس والحث على ضرورة تقوى الله، وذلك من خلال تنزيه معتقد التوحيد عن بقية المعتقدات التي تشرك بالله الواحد، فكأنه يدعو إلى الحنفية التي يرى فيها العقيدة نافعة للإنسان وذات القيمة بخلاف الوثنية التي يجب تركها؛ لأن حال معتنقيها يشبه من يرتدي ثياب الخطيئة والشرك والذي يجب نزعه والتوجه إلى عقيدة الحق، ومن ثمة يجب التوجه إلى عبادة الله الواحد الإقرار له بفضائله على البشر، يقول[2]:

لا تخلِطَنَ خبيثاتٍ بطيّبةٍ	واخلَعْ ثِيابَكَ منها وانْجُ عُريانَا
كلُّ امرئٍ سوف يُجزى قَرضُه حسنًا	أو سيِّئًا ومدينًا كالذي دَانَا
قالتْ أرادَ بنا سُوءًا فقلتُ لها	حَزيانُ حيثُ يقولُ الزّورَ بُهتانَا
وشقَّ أبْصارنا كما نعيشُ بها	وجابَ للسَّمعِ أصْمَاخًا وآذانَا
يا لذةَ العيشِ إذا دامَ النعيمُ لنَا	ومن يَعشْ يلقَ روعاتٍ وأحزانَا
من كان مُكتئبًا من سيِّيءٍ دَقِطًا	فزادَ في صدرهِ ما عَاشَ دَقطانَا
لماَّ رأينا فتىً كالشمسِ مُخْتَلقًا	مُصوَّرًا مثل ضوءِ البدرِ فَينانَا

يعدد الشاعر فضائل الخالق على عباده في الدنيا؛ فهو الذي شق لهم الأبصار لينعموا بمشاهد الكون الجميلة، وخلق فيهم السمع ليستأنسوا بصوت الحياة المترنم، وأمتعهم بلذة العيش، وبذلك لاقى الإنسان من خالقه ما يسره في الحياة ويمتعه.

(1) – جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام 462/6.

(2) – ديوانه، ص136-137.

لا يغفل الشاعر عن سنة الحياة، فيتحدث عن مصير كل حي، ألا وهو الموت التي يجب أن لا يجزع لها الإنسان؛ لأن الخلود لا يمكن أن يتحقق له مهما جزع وحزن على فراق الأحبة، وبذلك يعطي الشاعر الإجابة اليقينية المستمدة من جميع الديانات السماوية التي تفصل في حقيقة مصير الإنسان.

لا يخفى تأثر الشاعر بتعاليم الديانات السماوية وما تقدمه للإنسان من معرفة في مختلف مجالات الحياة، والتي يبدو أنه مطلع عليها، وفي الوقت نفسه يدرك مدى حاجة الناس لهذه المعرفة الدينية، وربما تكون هي دافعه إلى نظم هذه القصيدة.

لا يمكن أن يتخلى الشعر عن وظيفته الموكلة إليه في ذلك الزمان، والمتمثلة أساسا في الإجابة على تساؤلات الناس، فيجد الشاعر نفسه ملزما بالعودة إلى المرجعية الدينية المتمثلة في الكتب السماوية، تلك المعرفة التي تنطمس أثارها في المعتقدات الوثنية العاجزة عن مد الناس بما يتأملونه من معارف تشد أزرهم في الحياة، والسؤال الذي يطرح مرة أخرى، كيف يجوز لنا أن نطالب الشعراء بالبحث عن المعرفة في أصول ومرجعيات فارغة من المحتوى وعاجزة عن تحقيق مطالب المجتمع المعرفية ؟

لأن الشعراء أكثر بحثا عن أصول المعرفة وجوهرها، أدركوا حقيقة الأوثان التي لا تنفع ولا تضر-ربما تفردوا بهذه المعرفة- فلم يولوها الاهتمام ولم تلق عندهم الحظوة، وهم الذين سلّموا بعجزها ، وتيقنوا بأنها غير مؤهلة لتتبوأ مكانا ضمن خطاباتهم الشعرية حين حديثهم عن المعتقد الديني آنذاك، وإن حضرت عند بعض الشعراء فإنها لم تتجاوز أسلوب القسم – في كثير من الأحيان – يقول أوس بن حجر[1]:

وباللاتِ والعزى ومن دان دِينهَا وبالله إن الله منــهن أَكــبرُ

يعطينا البيت صورة واضحة عن اعتقاد العرب في الأوثان، والذين لم تغب عن أذهانهم فكرة الإله الأكبر، أو القوة الخفية التي كانت تتحكم في مصائرهم والتي لا يعرفون عنها أي شيء غير بعض التصورات التي تمتزج في كثير من الأحيان بالتفكير الخرافي الذي يبرز أكثر مع كل حجة عندما يتحول العرب إلى الكعبة لأداء التزاماتهم الدينية .

إن هذا الشاهد يجعلنا نعيد النظر في جملة من الأحكام حول حقيقة الشعر العربي قبل الإسلام، فإذا سلمنا بعدم صحة نسبة هذا البيت إلى قائله، فيجب أن نجد جوابا للسؤال المطروح: كيف لمنتحل هذا البيت أن يذكر في أسلوب القسم " اللات والعزى " ؟، وهي رمز للديانة الوثنية والقرآن نهى عن ذكرها وذكر كل

(1) – ديوانه، ص79.

ما يتعلق بها، إذا فالحجة على انتحال هذا البيت وسواه من كل الشعر الذي ترد فيه إشارة لله تفتقد للسند المنطقي .

وأما إذ سلمنا بصحة هذا البيت الذي يصور جو الشرك، وهي حقيقة يعضدها النص القرآني–وقد ذكرنا سابقا ما يدل على ذلك– نجد أنفسنا أمام ضرورة التسليم بمعرفة العرب بالله والإقرار له بالربوبية، وإن كانت عند البعض منهم مقترنة بالشرك، وربما يكون سبب وراء ذلك معرفتهم غير الواضحة بالذات الإلهية وهي معرفة تلفها الضبابية ويغشاها الوهم.

ارتبطت المعرفة الدينية بالجانب النفعي للحياة كطلب السقيا والتماس العون في الحروب لأجل البقاء، وهي أمور تفرض على المتعبد إيجاد طرائق لإرضاء الذات الإلهية، فيقوم بأداء بعض الطقوس والشعائر التي ترتبط بالمعبودات الوثنية .

عندما كان البقاء مطلبا ملحا على الإنسان العربي في تلك الفترة، تجده يبحث عن الأسباب الكامنة في السماء على لسان شعرائه الذين يحاولون تجسيدها من خلال البحث عن المعرفة بحقيقة مسيّر الكون الذي يملك القدرة على إبقاء الإنسان.

يقول حاتم الطائي[1]:

سقَى الله ربُّ الناس سحًّا وديمةً جنوبَ السّــراةِ من مابٍ إلى زغرْ

وأما أوس بن حجر فيقول[2]:

ألم تَــرى أن الله أنــزل مُزنةً وعُــفْرُ الظّباءِ في الكنَاسِ تقمعُ [*]

إن نسبة الأفعال إلى الله وحده دون نسبها إلى الأصنام والأوثان فيه أكثر من دلالة على الاعتقاد بوجود إله قادر على تدبير الأمور، وهي الحقيقة التي لم تكن خافية على بعض الشعراء الذين تعهدوا بنشر هذه المعرفة بين الناس، ذلك ما يتضح في صيغة الاستفهام الواردة في مطلع البيت والمرتبط بأداة التوكيد (أن)، فالشاعر يحاول أن يقرر هذه الحقيقة ويؤكد طاعته لله في قوله في موضع آخر [3]:

أَطعــنا رَبنَــا وَعصاهُ قومٌ فَذقّنا طعــمَ طاعتنَا وذاقُــوا

---

(1) – ديوانه ،ص48 .

(2) – أوس بن حجر، الديوان، تحقيق محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، (د/ط)، 1980، ص 57.

(*) – **تقمع** : القمعة وهو ذباب أزرق.

(3) – نفسه ، ص79.

يبدو أوس بن حجر على وعي بالقدرة الإلهية كونه يرى في طاعته وقومه لله سبيل النجاة لأن الله هو الرازق و الحامي من كيد الأعداء على حد قوله(1):

فإنْ يهـــوَ أقـوامٌ رداي فإنَّما   يقيـــني الإله ما وقى وأُصَادفُ

يتجلى اعتقاد الشاعر في الله في شكل إشارات إلى ذلك ، وما يؤكد ذلك صيغة القسم بالشعائر المصاحبة للحج، يقول أوس بن حجر(2):

حَلفت بربِ الداميات نُحورهَا   وما ضمّ أجمادُ اللُّـبينِ وكبـكبُ

أقول بما صَبّت عليّ غَمامتي   وجُهدي في حَبل العشيرةِ أَحْطِبُ

أقولُ فأمّـــا المنكراتُ فَأتّقي   وأمّا الشّـذا عني الملُمّ فَأشْذِبُ (*)

يظهر أن الشاعر ملم بطقوس الحج، وبما كان يقوم به الحجيج في تأديتهم لهذه الشعيرة، وربما يكون ميله إلى الديانة التي تمثلها هذه الطقوس واضحا؛ لأنه يحاول أن يبرز بعض تعاليمهما كالصدق وتجنب المنكرات، وترك الشر فكأنه استطاع أن يحقق جزء من المعرفة التي تشكلت مع الدين، بالإضافة إلى خبرات السنين التي وهبت الشاعر مستوى معرفي وفكري وهو الذي أقر به مع رمز العمامة وفيه إشارة للعقل.

فالمعرفة بالله مدركة في ذهن الشاعر، ونحن إذ نتحدث عن فكر أوس بن حجر ، فإننا نخص بحديثنا رائدا من رواد مدرسة الصنعة الشعرية قبل الإسلام والذي سلك مسلكه مجموعة من الشعراء نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر زهير بن أبي سلمى والذي يُعد راوية لأوس بن حجر، وهو الذي تأثر بمعانيه وبطريقته في تشكيل الشعر إلى حد بعيد. وزهير تذكر الأخبار أنه كان من الحنفاء في عصره وهو الذي تحدث في شعره عن الله تعالى، وعلمه بالغيب وبما يدور في نفوس الناس يظهر ذلك في قوله(3):

فَلا تكتمنّ الله ما في نُفوسكم   ليَخفي ومهمَا يُكتم الله يعلمِ

يُؤخر ليوضعَ في كتابٍ فيُـدّخر   ليومِ الحسابِ أو يُعجّل فَيُنقمِ

إن العقيدة التي تقول بوحدانية الله ومعرفته بالغيب التي لا يشاركه فيها أي من الأوثان أو المخلوقات، تبدو راسخة في ذهن زهير ومن ورائه جزء من عرب الجاهلية ، الذين يعتقدون بأن الله عالم بسراديب الكون

(1) – نفسه، ص64.

(2) – نفسه، ص7.

(*) –**كبكب** : هو الجبل الأحمر الذي يجعله الواقف على عرفت إلى ظهره. **اللبين** : جبل قريب منه. **الشنا**: الأذى والشر. **أشذب** : أرد وأقطع .

(3) – ديوانه، ص81.

ومجاهله، وهو العاصم من العثرات والمنجي من المهالك ، ولذا وجب الإخلاص له وحده دون سواه، يقول زهير في موضع آخر(1):

ومن ضَريبته التّـقوى ويَعصِـمُهُ من سيّء العَثَـراتِ اللهُ والرّحِـمُ

إن تقوى الله هي سبيل النجاة ، والإخلاص له هو الفوز، ألا يمكن اعتبار هذه الدعوات تأسيس لفضاء ديني له سدنته المدافعون عنه والحامون له، وبخاصة إذا كانت هذه الدعوى تلقى شيوعا عند أكثر من شاعر، كما نجد عند أمية بن أبي الصلت في قوله(2):

إذَا قيلَ من ربَّ هذِي السَّما فليس سـواهُ لـه يَضطرِبْ

ولو قـيل ربٌ سـوى رَبِّنـا لقـال العِبادُ جميعًا كـذِبْ

إن عبادة الله والإخلاص له بالوحدانية هي عقيدة كثير من العباد الذي أخلصوا لهذه الرسالة، ويُرجح أن يكون للعبادات السماوية دور في تنوير العقل العربي في تلك الفترة ومن ثمة تشكيل وعي ديني عند بعض العرب الذين بلغوا درجة فكرية ومعرفية تؤهلهم لذلك، منهم بعض الشعراء الذين أعطونا صورة واضحة عن مصير الإنسان بعد الموت الذي يقول حوله زهير بن أبي سلمى(3):

ألاليتَ شعرِي هلْ يَرَى الناسُ ماأرَى من الأمرِ أوْ يَبدُو لَهمُ مَا بَـدا لِي؟

بدا لـي أن اللهَ حقٌ فَـزَادَنِـي إلى الحقِّ تقوى الله ما كانَ باديَا

يكشف المعنى الشعري عن جانب مهم من جوانب المعرفة الإنسانية، فالبيتان يبرزان وظيفة الخطاب الشعري التي تحددها الحاجة الإنسانية إلى المعرفة، والسعي المتواصل لبلوغها، وهذا ما جعل الشاعر يسعى لتمكينها للناس.

يفتتح زهير قصيدته بأسلوب التمني والرجاء (ألا ليت شعري)، وعلى ذلك فغاية خطابه محددة سلفا؛ لأنها نابعة من معاناته النفسية التي تظهر في كفاحه المستمر في تبليغ رسالته وعلى ذلك جاءت القصيدة لتجسد خلاصة فكره وتجاربه من الحياة.

(1) – ديوانه، ص95.

(2) – ديوانه، ص21 .

(3) – السابق، ص106.

إن ما يزيد من معاناته غياب الوعي المعرفي عند الناس والذي عبر عنه الشاعر فنيا بأسلوب الاستفهام (هل يرى الناس) المتضمن للإجابة التي لا تدع مجالا للشك في جهل الناس بحقائق الأمور ومن ثمة عدم تحقق المعرفة عند الجماعة.

يعي الشاعر أن تحقق المعرفة الدينية وتبليغها للناس أمر في غاية الصعوبة لوجود مجموعة من المعوقات تحول دون تحققها، ولعل أولها؛ أن عدم التمكن من المعرفة يشمل فئة كبيرة من المجتمع، ذلك أن توظيف لفظ الناس بدل القوم جاء على سبيل الكثرة، هذا من جهة، ومن جهة ثانية يحقق توظيف اللفظ للخطاب الشعري الشيوع؛ لأنه متعلق بعدد غير محدود من الناس، فيكون بذلك الخطاب أكثر انفتاحا، ومن ثمة يحقق لنفسه العالمية ويتجاوز حدود المكان. وأما الأمر الثاني فيتلخص في عدم توفر معرفة دينية متكاملة تكشف عن حقيقة الأمور وتكف الناس عن شغف السؤال.

تفرض هذه المعطيات على الشاعر التأمل و التفكير المتواصل لإيجاد مصادر للمعرفة الدينية، فيهتدي إلى تجاربه في الحياة لتسعفه ملاحظاته التي استجمعها مع تعاقب الزمان والتي أوصلته إلى حقيقة مطلقة (بدا لي أن الله حق)، ثم يقر بأن اهتدائه إلى الحقيقة وقدرته على اكتشاف المعرفة يرجع إلى تقوى الله، إلى أن يقول[1]:

بدَا لــــي أنَّ النَّاسَ تَفـنَى نُفُوسُهـم — وأموالُهُمْ ولا أرى الدَّهــرَ فانيَا
بدَا لــــي أنِّي لستُ مُدرك مَا مضَى — ولا سابقًا شيئًا إذا كانَ جَائِيَا
.... — ....
أَلَا لَا أرَى على الحوادثِ باقـيَا — ولا خالــدًا إلَّا الجبالَ الرواسيَا
وإلَّا السـماءَ والبــلادَ وربُّـــنَا — وأيَّامُـــنَا معـدودةً والليالِيَا
ألم تــــرَ أنَّ اللهَ أهـــلكَ تُبّـــعًا — وأهلكَ لقمانَ بن عادٍ وعادِيَا
وأهلكَ ذا القـــرنينِ من قبلِ ماتَرى — وفرعونَ جبارًا طـغَى والنجاشِيَا

تتكامل المعرفة الدينية والمعرفة الوجودية حول فكرة الفناء الإنساني، ومع هذا التكامل تلامس القصيدة الإجابة المأمولة عن التساؤلات المطروحة دوما حول خلود الإنسان ومصيره، فتقرر بذلك الحقيقة المطلقة التي تسلم ببقاء الله والسماء والبلاد وفناء الإنسان

(1) – ديوانه، ص106-107.

تعد فكرة الفناء بمثابة المحرك لهذا الشعور الديني الذي فرض نفسه على الخطاب الشعري العربي قبل الإسلام، وعلى ذلك اتجه بعض الشعراء لمحاولة صياغة معرفة دينية متكاملة تكون كفيلة بسد الفراغ الروحي الذي وجد الإنسان العربي نفسه يترنح في فضائه؛ لأن التعلق بالأصنام والأوثان لم يحرره من غياهب الظلمة كما أنها لم تقو على هدايته لنور المعرفة، وعلى ذلك سعى الشعراء لتنوير العقل وتحريره من نمط التفكير المنحط، فهذا أمية بن أبي الصلت وهو من رواد الفكر في ذلك العصر، يقول[1]:

تَعـلَّمْ بأنَّ الله ليسَ كصُـنْعِهِ صنيعٌ ولا يخـفى علَى للهِ مُلحَدُ
وبكُلِّ منكـرةٍ له مَعـروفةٌ أُخـرَى على عينٍ بمَا يَتـعمّدُ
جُدَدٌ وتوشـيمُ ورسـمُ علامةٍ وخَـزائنٌ مفتوحةٌ لا تَنـفدُ
عَـمَّنْ أَرَادَ وَجَابَ عَـيَانُه لا يستـقيمُ لخـالقٍ يتـزبّدُ

يُدرك أُمية أن ما يطرحه يرقى إلى مستوى المعرفة التي تلزم على صاحبها باكتسابها، لأنها متعلقة بالذات الإلهية والتي يكون أمر التعريف بها من باب الوجوب، فكأن الشاعر أوجب على نفسه دور القيام بإصلاح الناس وتوعيتهم، لأنه وهب نفسه لخدمة الدين بحكم معرفته لمضمونه وجوهره.

تتلخص المعرفة الدينية التي يدعو إليها الشاعر في ضرورة التسليم بوحدانية الله وهو الأساس الذي تقوم عليه معارف الإنسان، ربما تكون هذه المعرفة مستوحاة مما أتيح للشاعر من اطلاع على الكتب المنزلة التي تدعو إلى ضرورة توحيد الله، وبخاصة لما نعلم أن الشاعر ممن تتحدث عنهم الأخبار بأنهم يمثلون نخبة المجتمع في ذلك العصر، يقول جواد علي: "ويلاحظ أن جميع من حشرهم أهل الأخبار في الحنفية كانوا من القارئين الكاتبين، والبعض منهم، كما يروي أهل الأخبار على علم باللغات الأعجمية مثل السريانية والعبرانية، كما لهم علم ووقوف على تيارات الفكر في ذلك الوقت"[2].

يُمثل المتحنفة الطبقة المثقفة من الجاهلين التي نادت بالإصلاح وبرفع مستوى العقل ونبذ الأساطير والخرافات، وتحرير العقل من سيطرة العادات والتقاليد، وذلك بالتأمل وقراءة الكتب وبالرجوع إلى دين الفطرة، الذي لا يقر بعبادة الشرك ولا بعبادة الناس[3]. فالإخلاص لله في الربوبية وتوحيده مَثَّلَ واحدة من

[1] – ديوانه، ص55.

[2] – المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 6/ 457.

[3] – ينظر: نفسه، 6/ 456-457.

العقائد[*] عند بعض العرب، وذلك ما يظهر جليا في حديث الشعراء المتواصل عن قدرة الله وسلطانه على الكون، فهذا عبيد بن الأبرص وهو الشعراء المتقدمين، يقول[1]:

من يسألِ الناسَ يحرمُــوهُ وسائلُ اللهِ لا يخــيبُ
باللهِ يُــدركُ كــلُّ خيرٍ والقــولُ في بعضِــهِ تغليبُ
واللهَ لــيسَ لهُ شــريكُ عَلَّامُ ما أخــفتِ القلوبُ

تؤكد الأبيات على اعتقاد بعض العرب بوحدانية الله، ولأن عبيد بن الأبرص من الشعراء المتقدمين ربما تكون دعوته إلى توحيد الله محاولة متبصرة منه للوقوف في وجه نشر المعتقدات الأخرى، وبخاصة تلك التي تجعل لله الشركاء(والله ليس له شريك)، وربما تكون أبيات عبيد بن الأبرص متزامنة مع مرحلة الانحراف عن الدين الأصلي، لأن مطلع البيت الأول يكشف عن تخلي الناس عن طلب العون من الله والتوجه للعباد، وعلى ذلك يدعو الشاعر إلى ضرورة العودة إلى الله الواحد والتمسك به؛ لأنه وحده العالم بالغيب والقادر على اغناء الناس عن سؤال بعضهم، وتبعا لذلك يكون التوجه إلى الله هو طريق الخير والصلاح والسداد فهو من يُقدِّر على عباده كل شيء ويرسم لهم طريقهم الذي لا يجب الخروج عنه. وعلى ذلك اتسمت دعوة الشاعر بالوضوح والمباشرة لعلمه ومعرفته بحقيقة العقيدة التي ينتصر لها، وهي الدعوة نفسها التي نجدها عند شاعر متأخر حين يقول[2]:

للهِ نَافــلةُ الأجــلِّ الأفضلِ وله العُلى وأثبتُ كل مؤثّلِ
لا يستطيع الناسُ محوَ كــتابهِ إنـــي ولــيس قضاؤهُ بمبدّلِ
سوّى فأغــلقَ دونَ غُرّةَ عرشهِ سبعًا طبَاقا فوقَ فرْعِ المنقــلِ
والأرضُ تحتهُم مهــادًا راسياَ ثَبتتْ طوالِقُهَا بِصُمِّ الجَنــدَلِ
والماءُ والنــيرانِ مــنْ آيــاتهِ فيهنَّ موعظةٌ لمــن لم يجهلِ
بَلْ كلُّ سَعيكُ باطلٌ إلا التُّقَى فإذَا انقَضىَ شيءٌ كأَنَّهُ لم يفعلِ

[*] –يذهب د/ جواد علي إلى أن جماعة من العرب لم تعبد الأصنام، ولم تكن من اليهود ولا النصارى، وإنما اعتقدت بوجود إله واحد عبدته، وقد ذكر المفسرون وأهل الأخبار أسماء جماعة من هؤلاء، غير أن ما ذكروه عنهم غامض لا يشرح عقائدهم، ولا يوضح رأيهم في الدين، فلم يذكروا عقيدتهم في التوحيد، ولا كيفية تصورهم للخالص. ينظر: نفسه، 6/ 449.

(1) – عبيد بن الأبرص، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت،(د/ط)، 1979 ، ص34.

(2) – لبيد بن ربيعة، الديوان، ص127.

يتحدث الشاعر في هذه الأبيات عن إيمانه بقضاء الله وسلطانه، وإليه يعود الفضل كله فهو سيد الكون والخلائق وهي الحقيقة التي يجب توثيقها بين الناس والتي لا تحتاج إلى دليل يعضدها غير الأدلة المادية الماثلة أمام أعين الناس حين يمعنون النظر في الطريقة التي خلق بها الله الكون، ثم يسرد الشاعر آيات خلق الكون (الأرض، الماء، النيران) ولعل الهدف من وراء فعل السرد هو الحث على ضرورة تقوى الله والإخلاص له، لأن كل شيء لا محالة زائل، هي إذا فلسفة لبيد بن ربيعة التي ينادي بها والتي جسدها فنيا لقناعته بفاعلية الخطاب الشعري في توثيق المعرفة وحفرها في ذاكرة للمتلقي، لأن الشعر يندرج ضمن إطار الفني الذي يتخذ من الأثر الجمالي ذريعة لطرح أفكاره، وهي المزية التي عوّل عليها الشعراء في صوغ معارفهم الدينية في قالب جمالي زادها رسوخا بين المتلقين.

إذا كان الشعر يعود إلى المعرفة الدينية كرافد مهم في إسداء المعرفة الضرورية واللازمة للناس والمستوحاة من بعض العقائد المنزّلة باعتبارها الوحيدة القادرة على مد الإنسان بزخم فكري يسهم في رسم النهج الأخلاقي المثالي للناس، فإن الشعر ذاته يعلن عن حالة الانسداد الفكري التي وصل إليها المجتمع مع تخليه عن تلك العقائد الثرية فكريا وانحرافه جهة المعتقدات الخاوية فكريا والتي أزمت وضع الناس في تلك الحقبة، بل جعلته يعيش فراغا روحيا رهيبا أبدله بما هو أسوأ منه من خلال تعلقه ببعض العادات الجاهلية البالية التي تثير السخرية على حد قول الأعشى[1]:

مَا تَعِيفُ اليَومَ فِي الطَّيْرِ الرَّوَحْ[*] ... مِنْ غُرَابِ البَـيـنِ أو تَيْسٍ بَرَحْ
جَالسًا فِي نَفَرٍ قَـدْ يَـئِسُوا ... مِنْ مُحِيل القِدِّ مِـنْ صَحْبِ قُزَحْ
عِندَ ذِي مُلْكٍ إذَا قِـيلَ لَهُ ... فَادِ بِالمَـالِ تَرَاخَـى ومَـزَحْ
فَلَـئِن رَبُّـكَ مِنْ رَحْمَـتِهِ ... كَشَفَ الضـيِّقَةَ عَنَّا وَفَسَحْ
أو لَـئِنْ كُنَّا كقَـومٍ هَلَكُوا ... مَا لِحَـيٍّ يَا لقَومِي مِنْ فَلَـحْ
لَيَـعُودَنْ لِمَـعَدٍّ عَكْرُهَا ... دَلَـجُ اللَّيْـلِ وَتَأْخاذُ المِنَحْ
إنَّما نحـنُ كشـيءٍ فَاسدٍ ... فَإِذَا أَصْلَـحَهُ اللهُ صَـلَحْ
كَمْ رَأَينَا مِـنْ أُنَاسٍ هَلَكُوا ... وَرَأَينا المَـرءَ عَمْرًا بِطَـلَحْ

(1) – ديوانه، ص 287.

(*)- عاف الطير يعيفها عيافة زجرها وهو أن تعتبر بأسمائها ومساقطها وأصواتها فتتفاءل أو تتشاءم، وكذلك في الطير الرائحة إلى أوكارها، كما كانوا يتشاءمون بنعيق الغراب ويرونه نذير الفرقة ،كما أن البارح من الطير والصيد ما جاء عن يسار الجالس مارا نحو يمينه تتشاءم به العرب، وعكسه السانح فتتفاءل به العرب ، ينظر: نفسه، ص 287.

يفتتح الأعشى قصيدته التي قالها في مدح إياس بن قبيصة الطائي بالتساؤل عن حال القوم الذين عهدوا تحري الأخبار من الطيور الراجعة، وهنا يستغرب الأعشى سذاجة التفكير السائد في مجتمعه، وما يثير دهشته أكثر أن الطيور لا علم لها بحالها فكيف لها أن تخبّر بمصير الإنسان وتكشف عن سقم وضرّ العليل.

إن اليأس من المعرفة السائدة التي تغلب عليها الخرافة جعل الشاعر يبدي قنوطه منها ويتأمل معرفة بديلة تتسم باليقينية والمنطقية، والتي تقر بأن المرض مقدر على الإنسان من الله الذي تؤول إليه كل الأمور وهو وحده الكاشف للضيق والمُفرج للكروب والهموم والأحزان.

ربما تستند المعرفة الدينية التي يقدمها الأعشى إلى روافد مصدرها الكتب السماوية وبخاصة النصرانية(*) التي نلمس جزءا من تعاليمها في البيت الرابع الذي يرجو فيه الأعشى الرحمة وكشف الضيق من الرّب، وحجة ذلك أن العرب في جاهليتها كانت تعرف أن للكون خالق يدبر أمره، كما يرضى عن بعض أعمال الناس فيُثابون عليها، ويسخط على بعضها الآخر فيُعاقبون عليها، وكان الخالق سبحانه وتعالى معروفا عندهم باسم الأعظم (الله) [1]، لكنهم لم يكونوا يفقهون معنى الرحمة كما هو واضح من نصوص كثيرة في الشعر الجاهلي، يقول عمرو بن كلثوم[2]:

إنَّ لله عَلَـــينَا نِعَمًا وَلِأَيدِينا عَلَى النَّاسِ نِعَـمْ

فَلنا الفضلُ عَلَيهم بِالذِي صَنعَ اللهُ فـمن شـاء رغمْ

يبسط الله الرزق لمن يشاء فتظهر فضائله على عباده حتى لا يقدر العبد على إحصائها، هي إذا القناعة التي تشكلت عند عمرو بن كلثوم في البيتين الذين لم يتخلص فيهما الشاعر من الحمية القبلية التي تبرز معها روح السيطرة و حب السطوة على الناس التي يفاخر بها الشاعر، غير أنه يقر بأن هذه السطوة لا يمكن أن تتجاوز الإرادة الإلهية التي تجعله وقبيلته وسائط بين القدرة الإلهية وبين العباد، لأن القبيلة حين تكرمها على الناس إنما تجسد فضائل الله في الأرض فيغني عباده عن السؤال.

(*)- تعتبر النصرانية من الأديان السماوية الشائعة بين العرب، والتي انتشرت عن طريق دولة الروم التي اتخذت من مراكز التبشير بالنصرانية كالحيرة ونجران ثم أنشأت أديرة في هذه المراكز وفي قلب البادية والذي نرى أثره في شعر الجاهلية وفي شعر لخمر على وجه الخصوص يقول الأعشى:

وكأس كعين الديك باكرت حدَّها بفتيان صدق و النواقس تضرب - ديوانه، ص27.

(1)- نفسه، ص 26

(2) – عمرو بن كلثوم، الديوان ، نشر فريتس كرنكو، المطبعة الكاثوليكية للأباء اليسوعيين، بيروت، (د/ط)، 1922، ص3.

إن الحديث عن تواتر اسم الله عند بعض الشعراء قبل الإسلام يجعلنا نقتفي آثار تلك المعتقدات التي ساهمت بشكل جلي في ترسيخ فكرة الألوهية المجردة عندهم والتي انغرست أكثر عندهم مع الطقوس والشعائر المادية المعبرة عنها، والتي يبدو أنها ضاربة في القدم بما كرسته من فضائل مثالية سامية يعجز الإنسان عن سنّها.

إن المتأمل لطبيعة الشخصية العربية قبل الإسلام يقف على بعض القيم والأخلاق الرفيعة، التي لا يمكن إلا أن تُردّ إلى معتقد معين، لأن قيمة كالصدق أو الوفاء أو الجود أو الحلم والأناة أو العفة وهي قيم وفضائل من الصعب أن يُجبل عليها الإنسان، لو لم تكن هناك عقيدة سامية تعلمه إياها، كما أن هذه الفضائل لا يكاد يخلو منها كتاب سماوي منزل (اليهودية ، النصرانية ،الحنفية).

إذا سلمنا بانتشار هذه العقائد بين العرب من خلال الطقوس المصاحبة لفعل التعبد؛ وهنا يمكن التركيز على الحنفية؛ لأن طقوسها بين العرب تبدو أوضح من خلال احتفاظهم ببعض مظاهرها كالختان ومناسك الحج، بالإضافة إلى وجود بعض القصص المتعلقة بهذه العقيدة، من ذلك ما تحدثنا به الأخبار على أن العرب احتفظوا بقرني الكبش الذي فدى به الله سيدنا اسماعيل معلقان في الكعبة وقد ظلا بها حتى احترقا في حريق الكعبة أيام ابن الزبير[1].

تتجلى مظاهر تلك الطقوس كالهدي النسك لله عند العرب في شعر بعض الشعراء، وبخاصة أثناء القسم بها، يقول عمرو بن كلثوم[2]:

حَلَفْتُ بِرَبِّ الرَّاقِصَاتِ عشيةً إذا مُحْـرِمٌ خَلَّفتُهُ لاح مُحْـرِمُ

وأما النابغة الذبياني فيقول [3]:

حَلَفْتُ بِمَـا تُـسَاقُ لَهُ الهَدايَا عَلَى التَّأْوِيـبِ يَعْصِمُهَا الدَّرِيـنُ
وَرَبِّ الرَّاقِصَاتِ بِكُلِّ سَهْـبٍ بِشُعْثِ القَـوْمِ مَوْعِدُهَا الحُـجَونُ[*]

تكشف هذه الأبيات بوضوح عن طقوس العبادة والتقرب من الله مع أن معانيها متضمنة أسلوب القسم، القسم الذي يكون تارة لله وتارة أخرى للبيت العتيق الذي يرمز إلى الله في نظرهم، ولعل هذا المزج

---

(1) – ينظر: ديوان الأعشى، ص26.

(2) – ديوانه، ص11.

(3) – ديوانه، ص222.

(*)– **الدرين**: يبس البهمي. **السهب**: الواسع من الأرض. **الراقصات**: الإبل السراع

بين الإله وطقوس العقيدة يفسر عدم اتضاح مضامين العقيدة التي ينتصرون إليها؛ لأن الجانب الطقوسي غلب على الفكر وعلى جوانب الاعتقاد عندهم، وعلى ذلك لم يبق إلا أسلوب القسم كمعبر عن الجانب العقدي عند العرب قبل الإسلام بالإضافة إلى بعض الطقوس المصاحبة لشعيرة الحج التي يصورها النابغة الذبياني قائلا[1]:

فَلَا لَعَمْرُ الذِي مَسَّحْتُ كَعبَتَهُ وَمَا هُرِيقَ عَلَى الأَنْصَابِ من جَسَدِ
والمؤمنِ العَائِذَاتِ الطَّيرَ يَمْسَحُهَا رُكْبَانُ مَكَّةَ بينَ الغَـــيْلِ وَالسَّعَدِ

استطاع الشاعر بمقدرته الفنية أن ينقل لنا مشهدا دينيا متحركا يجسد مختلف الشعائر التي يقوم بها المتعبد قربانا لله وعلى ذلك جاء قسمُ النابغة الذبياني نابعا من إنسان مؤمن بعقيدته ومتمسكا بها؛ لأن أسلوب القسم عنده لم يكن عارضا، بل كان مرتبطا بنقل طقوس الحج وما يصاحبها من هدي وطواف بالبيت العتيق الذي تحج إليه العرب كل حجة.

لم يكن الاعتقاد بعظمة الله طقسا ماديا عند بعض المتعبدين فحسب، بل كان يمثل إحساسا مجردا يعبر عن موقف ديني يسيطر على النفس، وبخاصة عند أولئك الذين تدبروا وتأملوا في العقيدة كبعض الشعراء، ومثال ذلك قول النابغة الذبياني[2]:

أَبَـــى اللهُ إِلَّا عَـدْلُهُ وَوَفَـــاءَه فَلَا النُّكْرُ مَعرُوفُ وَلَا العُرْفُ ضَائِعُ

ويقول في موضع آخر[3]:

حَلَفْتُ فَلَمْ أَتْـــرك لِنَفْسِكَ ريبَةً وَلَيْسَ وَرَاءَ اللهِ للمَرءِ مَذْهَبُ

إن ما يطرحه النابغة الذبياني يكشف بوضوح عن تلك التصورات التي كانت سائدة بين الناس حول الصفات التي تلحق بالذات الإلهية والتي تتصف بالعدل والوفاء، فالله يعدل بين عباده ويفي بما وعدهم به، وهي الصفات ذاتها التي أراد أن يلحقها النابغة بالنعمان بن المنذر، وهي بذلك مستوحاة من وحي العقيدة التي يسلم فيها الناس بنزاهة الذات الإلهية عن المظالم، فكأن النابغة حين يخاطب ممدوحه بتلك الصفات إنما يلتمس فيه التحلي بالعدل، كما أنه يخاطب فيه تمسكه بالعقيدة.

---

(1) – نفسه، ص25.

(*)– **الغيل**: الشجر الملتف.

(2) – ديوانه، ص 39.

(3) – نفسه، ص 72.

يجب أن لا يغيب عن فكرنا – ونحن نتدبر أبيات النابغة الذبياني– صورة ذلك الناقد الذي كانت تُضرب له خيمة في سوق عكاظ، أو بتعبير آخر مهرجان الشعر ليبدي موقفه من شعر الشعراء فيحكم على هذا بالجودة وينفيها عن الآخر مستندا في ذلك إلى معايير فنية وفكرية، والمعايير ها هنا تمثل محصلة الوعي الفكري والنسق الثقافي المهيمن آنذاك. وعلى ذلك يجوز لنا التساؤل مرة أخرى عن المرجعية الفكرية التي تتأسس عليها تلك الأحكام النقدية، فهل كان النابغة الذبياني يمتلك المسوغات التي تسمح له بتضمين شعره هذا التصور الديني وهو الناقد الذي يعرض عليه الشعر؟ وإذا كان الأمر كذلك فهل كان الشاعر ملتزما فنيا بتمرير تلك الأفكار الدينية ضمن خطابه الشعري؟

إن شيوع النسق الديني في الوعي الجماعي العربي مثل هاجسا لبعض الشعراء فعمدوا إلى إبراز جوانب من العقائد السائدة، وبخاصة لما أدركوا قيمة تلك الأفكار الدينية في السمو بالناس ناحية المثل والأخلاق الرفيعة التي تخلّد الإنسان بعد الموت، ولهذا تجد ذكرهم لله يرتبط بفكرة المصير والموت، لأن الإرادة الإنسانية تبقى عاجزة مقهورة أمام هذه الحتمية فيتدخل المعتقد الديني ليكون بديلا عن حالة اليأس التي تهيمن على الإنسان.

يستلهم الشعراء أفكارهم الدينية مما يقفون عليه مع تلك الطقوس التي تُؤدى أثناء الحج والتي يُعرض معها المرءِ عن اللهو والمجون كما يقول النابغة الذبياني[1]:

غرَّاءُ أكملُ منْ يمشِي على قـدمٍ ... حُسنًا وأملحُ منْ حَاوَرْتَه الكَـلمَا

قالت أراكَ أخَـا رَحْلٍ وراحلةٍ ... تَغْشَى متالِفَ لن يُنْظِرْنَكَ الهَـرَمَا

حيَّاكِ ربِّي فإنّا لا يَحِـلُّ لنَا ... لهوُ النِّساءِ وإن الدِّينَ قدْ عـزَمَا

مُشَمِّرينَ عَلَـى خُوصٍ مُـزَمَّمَة ... نَرجُو الإلهَ ونرجُو البِرَّ والطُّـعَمَا

إن الالتزام الديني الطاهر العفيف المنزه عن كل أنواع الفسق والذي يظهره النابغة الذبياني في شعره ينبئ عن وعي تام بهذه المعرفة الدينية التي كانت سائدة قبل الإسلام، والمعرفة هاهنا نابعة من تلك الطقوس المكررة التي حفرت في الذاكرة الجماعية، فالنابغة الذبياني يصرح بزهده في الحياة والإعراض عن كل الملذات في سبيل التواصل الروحي بينه وبين خالقه؛ لأن تحيته للمرأة إنما هي على سبيل الإعراض عنها كما قال الشرّاح في عبارة (حياك ربي):" وإنما حياها على جهة الإعراض عنها والابتعاد عن مواصلتها. وإنما كان

[1] – نفسه، ص62.

بعكاظ وفي نيته الحج، فعرضت له فقال لها: حياك ربي ، فإنه لا يحل لنا ما تريدينه منا من اللهو والصبا لأننا حجاج، والدين هنا الحج الذي لا يسمح بالرفث والفسوق"[1]. ولعل هذا الالتزام الأخلاقي أثناء الحج هو الذي أكده الإسلام فيما بعد، يقول تعالى ﴿ الْحَجُّ أَشْهُرٌ مَعْلُومَاتٌ ۚ فَمَنْ فَرَضَ فِيهِنَّ الْحَجَّ فَلَا رَفَثَ وَلَا فُسُوقَ وَلَا جِدَالَ فِي الْحَجِّ ۗ وَمَا تَفْعَلُوا مِنْ خَيْرٍ يَعْلَمْهُ اللَّهُ ۗ وَتَزَوَّدُوا فَإِنَّ خَيْرَ الزَّادِ التَّقْوَىٰ ۚ وَاتَّقُونِ يَا أُولِي الْأَلْبَابِ ﴾ [البقرة الآية 197].

إن بروز معالم معرفة دينية في بعض صور الشعر العربي قبل الإسلام والتي عبر عنها الشعراء بصدق وبأداء فني راقي يكشف وجود تواطؤ مضمر في اللاوعي الجماعي للقبائل العربية يقر بقدسية الله، وعلى ذلك يجب الإخلاص لحرمة بيته وتأدية طقوس العبادة في جو من الإيمان، وترك الملذات التي عهدها الناس في حياتهم، وعلى ذلك لم يكن ذكرهم لله ذكرا لفظيا عارضا بقدر ما كان رسما لصورة واضحة عن الخالق والخلق، وإنما كان -في بعض الأحيان- يجسد شعورا دينيا يقترب إلى الزهادة وتسخير النفس لعبادة الله، يقول عدي بن زيد [2]:

وأني قد وكلتُ اليومَ أمـري إلى ربٍّ قريـبٍ مستجيبٍ

ثم تأمل وصف عدي بن زيد للذات الإلهية، فهو العادل بين عباده يجازي كلٌّ بما عمل، فمن عمل صالحا له جزاءه، ومن حاد عن الطريق القويم فيلقى عقابه، يقول[3]:

وَعِنْدَ الإلهِ ما يَكيدُ عبادَهُ وكُـلًّا يُوفِّـيهِ الجزاءَ بمثقالِ

ويقول في موضع آخر [4]:

ومنَ الإحسانِ والإكرامِ فعلاً يُزانُ بهِ إلى يـومِ النُّـشُورِ
وأَنفق ما أفاد بحسنِ هـديٍّ وتقديرٍ بلا سَـرفٍ مُبـير
وأَجْمَلُ في الرَّعيَّةِ مـنهُ رأْيًا كَفَـاهُ عِلْمِ الأخبارِ الخَبيرِ
....
وما يبقى على الأيامِ باقٍ سـوى ذِي العـزة الربُّ القديرُ

---

[1] – ينظر: ديوانه، هامش صفحة 62.

[2] – عدي بن زيد العبادي، الديوان، حققه وجمعه: محمد جبّار المعيبد، شركة دار الجمهورية للنشر والطبع، بغداد، 1965، ص41.

[3] – نفسه، ص163.

[4] – نفسه، ص134.

تتخلص مضامين الدعوى التي يطلقها الشاعر في ضرورة تقوى الله وترك الباطل، والإصلاح بين الناس ثم الابتعاد عن الفند؛ لأن الالتزام الدنيوي بهذه الأخلاق الفاضلة من شأنه أن يُقدم لنا إنسانا مثاليا لا يرضى بعبادة الأوثان والأصنام، كما يقول عدي بن زيد في موضع آخر[1]:

فَدَعِ البَاطِلَ واعمِدْ للــتُّقَى وَتُقَى رَبِّكَ رَهْــنٌ للرَّشَــدِ
وَقُلِ المــعروفَ فِمَنْ قَـالَهُ وامنعنَ نَفْسَكَ مِنْ قِيلِ الفَنَدِ

إن تقوى الله والإخلاص له في العبودية هي التي تنزه المرء في حياته الدنيوية، فتتحول بذلك التقوى إلى نعمة ربانية تحمي المتعبد وتذلل أمامه كل الصعاب؛ لأن تقوى الله يمكن أن تجعل المرء صاحب عز وجاه وثروة، وهي الفكرة التي يدعو إليها أمية بن أبي الصلت حين يشير بالنعم لكل عبد صالح مؤمن بعظمة الله ومسلم بقضائه، يقول في ذلك[2]:

خِصَالٌ إِذَا لم يَمْحُوهَا المرءُ لم يَنَلْ منالاً من الدُّنــيَا بهِ حَمْـدًا
يَكُــونُ لَهُ جَاهٌ وَعِزٌّ وَثَـرْوَةٌ وَحُسْنُ فِعَالٍ حيثُ أُحضِرَ أو أَبدَى
وَتقــوى فإنَّ الفوزَ يُدركُ بالتُّقَى وَيُــورِثُ في الدارينِ صَاحِبُهُ مَجْدَا

لم تقتصر المعارف الدينية التي يقدمها بعض الشعراء على الالتزام الأخلاقي والديني للإنسان في حياته فحسب، بل تحدثوا عن ما بعد الموت- حديثهم يفتقر للتأصيل المعرفي- لأن مشكلة المصير ومآل الإنسان شكلت هاجسا مؤرقا للكثير من الشعراء، وبخاصة أولئك الذين شغل الدين حيزا هاما في خطاباتهم الشعرية وهم الذين سعوا لتكوين وبلورة بعض الأفكار والمعارف الدينية حول مصير الإنسان بعد فنائه، ولعل من أبرز أولئك الشعراء نجد أمية بن أبي الصلت الذي يقول مصورا عذاب الإنسان بعد الموت[3]:

فَأَرَكِسُوا في حَمِيمِ النَّارِ إِنَّهُمُ كَانُوا عُصَاةَ وقَالُو الإفْكَ والزُّورَا

ويقول أيضا [4]:

وَلَا يومَ الحِسَابِ وَكَانَ يومًا عَبُوسًا فِي الشَّدائدَ قَمْطَرِيرَا

---

[1]- نفسه، ص43.

[2]- ديوانه، ص 36.

[3]— نفسه، ص68.

[4] — نفسه، ص68.

ويقول أيضا[1]:

يُوقِفُ النَّاسَ للحِسَابِ جَمِيعًا فَشَقِيٌّ " مُعَذَّبٌ " وَسَعِيدُ

كما يتحدث أمية بن أبي الصلت عن فكرة الصفح والمغفرة الإلهية؛ لأن رحمة الله وسعت كل شيء، يقول في ذلك[2]:

عِبَادُكَ يَخْطَأُونَ وَأَنتَ رَبٌّ بِكَفَّيْكَ المنَايَا لَا تَمُوتُ

ويقول أيضا[3]:

فَاغْفِرْ لِعَبْدِ أَنَّ أَوَّلَ ذَنْبِهِ شُرْبٌ وَأَيْسَارُ يُشَارِكُها دَدُ

ولعل المعرفة التي يقدمها هؤلاء الشعراء مستوحاة من الكتب السماوية المنزلة منها الحنفية، التي تحث على ضرورة تقوى الله وتوحيده وهذا ما يقر به أمية بن أبي الصلت ويدعو إليه في قوله [4]:

الحمدُ للهِ الذي لمْ يَتَّخِذْ وَلَدًا وَقَدَّرَ خَلْقَهُ تَقْدِيرَا
وعَنا لَه وجهِي وخَلْقِي كلُّهُ في الخَاشِعِينَ لِوَجْهِهِ مَشْكُورَا
وأعوذُ باللهِ العَلِيِّ مَكَانَهُ ذِي العَرْشِ لم أعْلَمْ سِواهُ مُجِيرَا
من حرِّ نارٍ لا يُفَتَّرُ عنهُمُ وَهْنًا أُعِدَّتْ للظَلُومِ مَصِيرَا
فيهاالسَّلَاسِلُ وَالعَذَابُ لمنْ طغَى يَدعُونَ فِيها حَسْرَةً وَثُبُورَا
لا يُسْمِعَنَّ حَسِيسُهَا يارَبَّنَا يومًا تعَيَّطُ شَهقَةً وَزَفِيرَا
قد يأمرونَ القِسْطَ في أَعْمَالِهم لا يظلمونَ لذِي الحسابِ نَقِيرَا
فَاغْفِرْ لي اللهمَ ذَنْبِي كُلَّهُ إمَّا أبيتكَ يوم ذاك فقيرَا

(1) – ديوانه ، ص 60.
(2) – نفسه، ص 30.
(3) – نفسه، ص 51.
(4)- نفسه ، ص69.

إن من يقف على شعر أمية بن أبي الصلت بلا شك تراوده الظنون حول صحة هذا الشعر الذي ينسب له[1]ومردُّ ذلك ما يتضمنه من معرفة دينية شاملة ومتكاملة، والتي لم تترك شيئا إلا وتحدثت عنه بنوع من التفصيل الدقيق؛ من ذلك ما هو متعلق بدنيا الناس وأخراهم، كما أنه يقف بنوع من التأمل عند الذات الإلهية، فهو بذلك يتسامى في شعره عن المعرفة السطحية البسيطة التي ألفها الناس وتعلقوا بخيوطها الواهية إلى معرفة دينية مجردة تُوصل إلى المعرفة اليقينية المنشودة، هي المعرفة التي تقف على العلاقة بين الخالق والمخلوق.

إن هذا النوع من المعرفة الدينية الذي وصل إلى درجة من الاكتمال والنضج الفكري العقدي لا نجد له نظيرا عند بقية الشعراء، لأنه قدم لنا من خلال شعره صورة العبد الصالح الذي وهب نفسه للعبادة وتوحيد الله وطلب الغفران والسعي إلى النجاة في دنياه. كما استطاع الشاعر أن يقدم لنا صورة عن أهوال العذاب في العالم لأخر، وربما يرجع مصدر معرفته بصلب القضية إلى إلمامه بثقافة واسعة من الكتب السماوية المنزلة، وبخاصة تعاليم ديانة التوحيد التي تظهر أسسها من خلال شعر أمية بن أبي الصلت.

[1]- شكك الكثير من النقاد في الشعر الذي ينسب إلى أمية بن أبي الصلت لما يوجد من تشابه كبير بين شعره و النص القرآني لفظا ومعنى، يقول د/جواد علي :" وفي أكثر ما نسب إلى هذا الشاعر من آراء ومعتقدات دينية ووصف ليوم القيامة و الجنة و النار، تشابه كبير وتطابق في الرأي جملة وتفصيلا لما ورد عنها في القرآن الكريم، بل نجد في شعر أمية استخداما لألفاظ وتراكيب واردة في كتاب الله وفي الحديث النبوي، فكيف وقع ذلك ؟ ينظر: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام 6/ 490.

– ثم يعرض جواد علي مجموعة من الفرضيات حول التشابه الموجود بين النص القرآني وشعر أمية، ويخلص في النهاية إلى أن أكثر هذا الشعر منحول إذ يقول: " أما أنا فأرى أن مردا هذا التشابه والاتفاق إلى الصنعة والافتعال. لقد كان أمية شاعرا ما في ذلك شك، لإجماع الرواة على القول به. وقد كان ثائرا على قومه، ناقما عليهم، لتعبدهم للأوثان، وقد كان على شيء من التوحيد و المعرفة باليهودية والنصرانية، ولكني لا أظن أنه كان واقفا على كل التفاصيل المذكورة في القرآن وفي الحديث من العرش والكرسي وعن الله وملائكته، وعن القيامة و الجنة و النار و الحساب و الثواب والعقاب ونحو ذلك، إن هذا الذي أذكره شيء إسلامي خالص، لم ترد تفاصيله عند اليهود ولا النصارى ولا عند الأحناف" ينظر: المرجع نفسه، 6/ 495.

– يفتقر الطرح الذي يتبناه الدكتور جواد علي إلى دليل واضح يعضده صحة حول افتعال الشعر ونسبه إلى أمية بن أبي الصلت، كما أن ما تورده كتب الأخبار حول قصة الراوية الذي كان يروي الشعر أمية وينشده أمام الرسول (ص) وهو الشريد بن سويد وأنه كلما أنشد شيئا منه طلب منه المزيد حتى إذا أنشده مئة بيت، قال له الرسول (ص): "آمن شعره وكفر قلبه" كما أن صاحب هذا الرأي يناقض نفسه في أكثر من موضع سابق من كتابه، لأن تعاليم الديانة الحنفية مجهولة تماما إذ يقول: "ولسنا نلمك ويا للأسف شيئا من الجاهلية يعيننا في الوقوف على عقائد الأحناف ودينهم"، ينظر: نفسه،450/6. ثم يعود د/ جواد علي ليقول: بأن ما يقول أمية من شعر لم ترد تفاصيله لا عند اليهود ولا النصارى، ولا عند الأحناف، كما أنه يناقض نفسه في موضع آخر بأنه كان ناقما على قومه لتعبدهم الأوثان، وكان على شئ من التوحيد. ونحن نتساءل، إذا كان أمية موحدا، وذلك ما ظهر في شعره في أكثر من موضع، ألم يكن عارفا بديانة التوحيد، كما أن ما يعرضه عن هذه العقيدة لم يكن بخافٍ على غيره من الشعراء، وإن لم يكن بنفس الوضوح الموجود عنده.

تتجلى أسمى آيات الإيمان و التوحيد في شعر أمية أكثر من غيره، ولعل سبب ذلك راجع للموقف الذي اتخذه أمية من عبادة الأوثان والأصنام، فهو دائم الثورة عليها، محاربا إياها، ساخرا من مُعتنقيها، لا يأبه بما يلقاه من نفور أصحابها وعتابهم له؛ لأنه يحوز أساليب المجادلة والحجاج العقلي على العقيدة التي يعتقد فيها، بخلاف عبدة الأوثان الذين لا يملكون حجة ولا برهانا يستندون إليه ليعينهم في الدفاع عن مُعتقدهم، بيد أن وجود الوثنية كمعتقد ديني أمر لا مراء فيه، بل تؤيده المصادر النقلية والوضعية.

تجمع المدونات التاريخية على أن عبادة الأصنام، كانت هي الأخرى، تُمثل جانبا من الحياة الدينية السائدة في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام، يقول تعالى : ﴿ أَفَرَأَيْتُمُ اللَّاتَ وَالْعُزَّى * وَمَنَاةَ الثَّالِثَةَ الْأُخْرَى﴾ [النجم الآية 20-19] .

شغلت بعض الأصنام مكانا في قصائد الشعراء، بيد أن حديثهم عنها لم يتجاوز الإشارات التي ترد في شكل قسم أو الإشارة لبعض الطقوس التي تقام حولها ومثال ذلك قول عبد العزى بن وديعة المزني[1]:

إِنِّي حَلَـــفْتُ يَمِينَ صِدْقٍ بَرَّةً   بمـناةٍ عندَ محلِّ آل الخـزرجِ

ويقول أبو طالب مقسما بأساف ونائلة[2]:

أَحضَرتُ عِندَ البَيتِ رَهطِي وَمَعْشَرِي   وأَمْسَكْتُ مِنْ أَثْوَابِهِ بِالوَصَائِلِ
وَحَيثُ يُنِـيخُ الأشعَرُونَ رِكَـابهم   بمُفْضَى السيولِ من أسافٍ ونائلِ

ويقول خداش بن زهير العامري[3]:

وذَكَّــرْتُهُ باللهِ بيني وَبَيـنَهُ   ومَا بيننَا مِن مدةٍ لو تــذَكَّرَا
وبالمـــروةِ البيضاءَ يومَ تَبَالَةٍ   وَمَحْبَسَةِ النُّعمانِ حيثُ تَنَصَّرا

ويقول زهير[4]:

حَلَفْتُ بأَنْصَابِ الأُقَيْصِرِ جَاهدًا   وَمَا سُحِقَتْ فيهِ المَقَاديمُ والقَملُ

(1)- ابن الكلبي ، الأصنام، ص14.

(2)- نفسه،ص29.

(3)- نفسه،ص35.

(4)- نفسه،ص19.

أما طقوس العبادة التي كان يقوم بها المعتقدون في الأوثان، فهي لا تتجاوز النسك أو الدوار حولها مع تزينها وتطيبها، لاعتقادهم بأنها بنات الله وملائكته، من ذلك ما كانت تقوم به قريش وهي تطوف بالكعبة وتردد :

واللاة والعزى ومناة الثالثة الأخرى! فإنهن الغرانيق العلى

وإن شفاعتهن لتُرجى! [1]

وفي ذلك نزل قوله تعالى" ﴿ أَفَرَأَيْتُمُ اللَّاتَ وَالْعُزَّى * وَمَنَاةَ الثَّالِثَةَ الْأُخْرَى * أَلَكُمُ الذَّكَرُ وَلَهُ الْأُنْثَى * تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضِيزَى * إِنْ هِيَ إِلَّا أَسْمَاءٌ سَمَّيْتُمُوهَا أَنْتُمْ وَآبَاؤُكُمْ مَا أَنْزَلَ اللَّهُ بِهَا مِنْ سُلْطَانٍ إِنْ يَتَّبِعُونَ إِلَّا الظَّنَّ وَمَا تَهْوَى الْأَنْفُسُ وَلَقَدْ جَاءَهُمْ مِنْ رَبِّهِمُ الْهُدَى ﴾ [النجم الآيات23-22-21-20-19].

يقول أحد الشعراء[2]:

نَفَرَتْ قُلُوصِي مِنْ عَتائرَ صُرِّعَتْ حَولَ السُّعَيْرِ تَزُورُهُ ابْنَا يَقْدُمِ

وَجُمُوعُ يَذْكُرَ مُهْطِعِينَ جَنَابَهُ وَإنْ يُجِـيرُ إليهِم بِتَكَلُّمِ

أما عامر بن طفيل فيصور الطواف قائلا[3]:

ألا يا ليـتَ أخـوالي غَنِيًّا عَلَيهِم كُلَّـمَا أمْسَـوا دَوَارُ

أما المثقب العبدي فيقول لعمرو بن هند[4]:

يَطِيفُ بنُصْبِهِمُ حُجْنٌ صِغَارٌ فَقَدْ كَادَتْ حَوَاجِبُهمْ تَشِيبُ

يبدو أن سنة الطواف بالأصنام لاقت النفور والرفض من طرف البعض؛ لأنها في نظرهم لم تحقق للإنسان ما يتطلع إليه وهذا الأمر عبر عنه الشاعر الفزازي معلنا شعوره بالملل وهو يطوف حول أصنام لا تنفع ولا تضر ولا تستجيب للدعاء، متسائلا في الوقت نفسه عن آلهة جديدة تدفع عنه هذا الملل وتقنعه معرفيا[5]:

أَسُـوقُ بُدْنِي مُحْقِبًا أنصـابي هلْ لِيَ مِن قَـومِيَ من أَرْبَابِ

---

(1)- ابن الكلبي ، الأصنام ، ص 19.

(2)- نفسه ، ص 41.

(3)- نفسه، ص 42.

(4)- نفسه، ص 42.

(5)- نفسه، ص 42.

كما يقول شاعر آخر مصورا سذاجة الاعتقاد في الأوثان الذي يجعل صاحبه يعيش فراغا روحيا[1]:

تَرَاهُـــمْ حَولَ قِيلِهِمْ عُـكُوفًا كَمَا عَكَفَتْ هُذَيْلُ عَلَى سُوَّاعِ

تَظَلُّ جَنَابَهُ صَـــرْعَى لَدَيهِ عَتَائِرُ مِنْ ذَخَائِرِ كـلِّ رَاعِ[*]

لعل الصورة التي تقدمها هذه الشواهد كفيلة بالإجابة عن التساؤل حول حقيقة عبادة الأوثان عند قبل الإسلام، ومن ثمة الكشف عن سر عزوف الشعراء عن الحديث عنها في شعرهم؛ لأن ذكرها يخلو من ذلك الجو الروحي الذي يميز العقيدة، كما يغيب التفكير الديني الراقي الذي يحقق لأيّ عقيدة المقومات التي تؤهلها لتحجز لنفسها مكانا في أي لون من الخطابات التي تجسد ثقافة المجتمع سواء أكانت منطوقة أم مكتوبة.

ولأن الشعر العربي قبل الإسلام يُمثل مشروعا فكريا ضاربا في القدم يأخذ طابع الامتداد الحضاري، يحاول شعرائه السمو به إلى تحقيق المعرفة المتكاملة والمطلوبة من طرف الجماعة والتي لا يمكن لها أن تتحقق إلا إذا نهل مريدوها من منابع فكرية ذات قيمة معرفية يمكن أن تملأ الفراغ الفكري والروحي الذي يقض مضجع الإنسان التّواق للمعرفة فيشبع سغبه ويُذهب ظمأه.

قدّمت العقيدة الوثنية نفسها على أنها عقيدة فارغة المحتوى لا تقوى على إقناع معتنقيها، يقول زيد بن عمرو بن نفيل وكان قد تأله في الجاهلية وترك عبادتها وعبادة غيرها من الأصنام[2]:

تركتُ اللاتَ والعُزّى جميعًا كذَلكَ يَفْـعَلُ الجَلْدُ الصَّبُورُ

فلا العـزَّى أَدينُ وَلَا ابْنَتَيْهَا وَلَا صَنَـمَي بنُ غَـنْمٍ أزورُ

ولا هُـبَلًا أزورُ وَكَانَ ربًّا لنَا في الدَّهْرِ إِذْ حِلْمِي صَغِيرُ

يتسامى الشعر العربي قبل الإسلام عن كل شيء لا يثير جوانب الفكر ولا يحرك النفس؛ لأنه يصبو -على الدوام- لتجسيد صور المعرفة الفنية الشعرية التي تعرض بين جنبات قصائدها الفكر الإنساني المستنير الذي يطمح إلى كشف وإجلاء حقائق معرفية تروي ظمأ السؤال المتعلق بالحياة الدنيا وبالمصير وما بعد الفناء وهي المعارف التي عجزت عبادة الأوثان عن تمكينها لمعتنقيها.

(1)- نفسه، ص 57.

(*)- **العتائر**: الذبائح من الشاة.

(2)-نفسه ص 21- 22.

أما المعتقدات الأخرى التي كانت شائعة بين عبر عنها الشعر فنجد النصرانية و اليهودية، والتي لم تحظ بالحظ الوافر منه لأن ما وصل إلينا من شعر لم يفصل في تعاليمها، فلا نكاد نلمس فيه أثرا ذا قيمة لليهودية ولا النصرانية فلا تجد فيه أثرًا للتوراة أو التلمود أو الإنجيل واقتصر حديث الشعراء على بعض الإشارات إلى طقوس العبادة المتعلقة بهذه الديانات، من ذلك هذا البيت الذي ينسب للسمؤال(1):

وفي آخـــرِ الأَيَّامِ جَاءَ مَسِيحُنَا   فَأَهْدَى بَنِي الدُّنيَا سَلاَمَ التَّكَامُلِ

يشير الأعشى إلى ديانة والد السموأل فيقول(2):

ولا عاديا لم يَمْنَعِ الموتُ مَالَهُ   وَحِصنٌ بِتَيْمَاءَ اليهوديِّ أبْلَـــقُ

أما النصرانية فوردت الإشارة إليها في قول عدي بن زيد العبادي(3) :

سعَى الأَعْداءُ لَا يَأْلُونَ شَرًّا   عَلَيَّ وَرَبَّ مَكَّـــةِ وَ الصَّلِيبِ

ويقول شاعر آخر(4):

وإنِّ وإنْ كَانُوا نَصَارَى أُحبُّهم   ويرتاحُ قَلْـــبِي نَحْوهُمْ وَيَتُوقُ

أما حاتم الطائي فيقول(5):

وما زلتُ أَسْعَى بينَ ناب ودَارَةٍ   بِلَحْيَان حتَّى خِفْــتُ أنْ أَتَنَصَّرَا

مما تقدم يمكن القول بأن الدين مثل رافدا مهما في تشكيل وعي شعري ساهم في نقل صورة واضحة عن عقيدة العرب – عند بعض الشعراء – هذه العقيدة التي ميزها التنوع بين المعتقدات السماوية و الأرضية.

أسهم التنوع العقدي في تشكيل نسق ديني سيطرت عليه فكرة التوحيد والإخلاص في الربوبية لله، وهذا الأمر لا ينفي وجود عقائد أخرى، غير أن توجه الشعراء غلب عليه التعبير عن الاعتقاد في وحدانية الله.

(1)– السموأل، الديوان ، تحقيق وشرح واضح الصمد، دار الجيل، بيروت،لبنان،ط1 ،1996 ، ص26.

(2)– نفسه، ص267.

(3)– ديوانه، ص38.

(4)–جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 584/6.

(5)– ديوانه، 107.

كما مثلت القصيدة الشعرية الوجه المشرق للفكر الديني الذي يسمو إلى معرفة إنسانية متكاملة حول العقيدة، ولهذا عبر الشعراء عن فكرة التوحيد أكثر من تعبيرهم عن الوثنية التي لم تتجاوز حالة القسم، بخلاف حديثهم عن الإرادة الإلهية التي أفاضوا في الحديث عنها.

لم تخرج القصيدة الشعرية عن إطار التفكير العربي قبل الإسلام؛ لأنها حاولت أن تجيب عن تساؤلات الجماعة المتعلقة بالمصير والبقاء فربطت هذه الفكرة بالإرادة الإلهية المتحكمة في مصير الإنسان.

إن المعرفة الدينية المستوحاة من النص الشعري ورغم اتسامها بالغموض أحيانا واعتمادها على التجربة والعادة، ومرد ذلك شح مصادر المعرفة التي يمكن أن يعود إليها الشعراء، إلا أنها أعطتنا صورة واضحة عن بعض القيم و الطقوس الدينية التي تعبر عن النسق الديني الذي كان سائدا في ذلك العصر.

الفصل الثالث

النسق الأسطوري

توطئة

الأسطورة ظاهرة إنسانية معقدة كونها تتصل بالجانب الروحاني الذي يتمرد عن العقل أحيانا. كما تتجلى قيمتها في شقها العملي النفعي؛ باعتبارها النشاط الفكري الأقدم للإنسان، وهي التي لجأ الإنسان إليها ليقف على نظام الكون، ويفسر ظواهره من خلالها.

تخضع الأسطورة أثناء تشكلها لما يطرأ على حياة الجماعة من تغيرات قد تحدث مع الطبيعة، وعلى ذلك تجدها متغيرة بتغير الظواهر الكونية الطارئة على الإنسان، كما أنها تتفاوت من ناحية الأهمية والهيمنة منة مجتمع إلى أخر؛ لأنها تتغلغل عند مجتمع ما بحسب مستوى التفكير السائد، فكلما كان المجتمع يغيب عنه الوعي المعرفي المتكامل كلما كانت الأسطورة أكثر هيمنة على الفكر والذي يخضع بدوره للجانب العقدي المهيمن، وهذا لا ينفي عودة جل الأساطير إلى أصل واحد عند مختلف الشعوب، ومرد ذلك تشابه الطواهر الكونية في الوجود والتي تكون أحد أبرز الأسباب المنتجة للأسطورة.

لما كانت الأسطورة ظاهرة إنسانية معقدة، فإن أي محاولة الوقوف لتحديد مفهومها فيه كثير من المجازفة العلمية، ذلك أن البحث في منشئها ومضامينها وأهدافها لا يُوصل -في الغالب - إلى نتائج حاسمة تحدد إطارها العام وغايتها، ولتجاوز هذا التعقيد يجب ضبط المصطلح ضبطا دقيقا؛ لأن ذلك من شأنه أن يساعد الباحث في دراسته لمجالات التفكير الأسطوري.

قد يجد الباحث في مجال الأسطورة نفسه أمام إشكالية مفاهيمية تتعلق بتعدد المفاهيم التي نُسجت حول الأسطورة، والتي ميزها التباعد الناشئ من تباعد الوسائل المنهجية التي نُظر من خلالها إلى لأسطورة، والذي كانت محصلته تشعب حدودها، ومن ثمة عسر الوقوف على مفهوم شامل وجامع لها.

سنحاول في هذا الفصل تتبع المفاهيم التي تقربنا من هدف الدراسة، ولأن الأسطورة في الفكر العربي قبل الإسلام أكثر تعقيدا، لأنها لا تنسلخ عن التفكير الديني، بل تنصهر فيه، ومن هنا جاز لنا تتبع أكثر من مرحلة. فأما المرحلة الأولى فتختص بالتعريف اللغوي والاصطلاحي، وتكون المرحلة الثانية متعمقة في العلاقة بين الأسطورة والشعر ودورهما المعرفي الذي أثرى الثقافة العربية قبل الإسلام.

أولا– مفهوم الأسطورة

1– لغة

يقف علماء اللغة عند الجذر اللغوي للمصطلح، والذي يأتي مشتقا من الفعل الثلاثي (س/ ط/ ر)، وسطر: السَّطْر والسِّطرُ، الصف من الكتاب والشجر والنخل ونحوها، والأساطير: الأباطيل والأحاديث التي لا نظام لها[1]. كما وردت اللفظة في النص القرآني بالمعنى نفسه، يقول تعالى: ﴿وَالذِي قَالَ لوالديه أفٍ لكما أتعدانني أن أُخْرَجَ وقد خلت القرون من قَبْلِي وهما يَسْتَغِيثَانِ الله ويلك أَمن إِنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ فَيَقُولُ مَا هَذَا إِلاَّ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ﴾ [الأحقاف17].

فالآية الكريمة تبين المعنى الذي يشير إليه مصطلح الأسطورة في الفكر القديم وهو ما سجله ابن منظور وغيره من علماء اللغة في معاجمهم[2].

تتسم الأسطورة بطابعها الإنساني الاجتماعي؛ لأنها من إنتاج الخيال، ومحصلة الفكر، وأما جانبها الاجتماعي فهي صادرة عن أقوام يذوب مؤلفها في الفكر الجماعي، وهذا ما يجعل مؤلفها –في العادة– مجهولا. كما تتصف الأسطورة بالبعد التاريخي وهي الموغلة في القدم ورثها الإنسان أبا عن جد، واحتفظ بها في لا واعيه الباطن، يستحضرها لا إراديا ليُؤدي بها –في الغالب– طقوس العبادة والتقديس وإرضاء الطبيعة، وإرواء النفس من ظمأ السؤال. ولو على سبيل الحلم؛ لأن الأحلام قد تساعد على تجلي الأسطورة على أرض الواقع فتصير بعد ذلك حقيقة عند معتنقيها.

---

(1)– ابن منظور، مادة سطر، 363/4.

(2)– ينظر: الزبيدي، تاج العروس، المطبعة الخيرية 1306هـ، مصر، مادة سطر 267/3، وينظر: الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب التراث في مؤسسة الرسالة، ط 2 ، 1407هـ – 1987م ، مادة سطر 173/3-172.

2- اصطلاحا

2 -1- في الفكر الغربي

أما الأسطورة في الفكر الغربي فذهب المفكرون مذاهب شتى في تحديد مفهومها من مفكر إلى آخر كل حسب المنهج الذي يحتكم إليه، ومن زاوية مجال اهتمام بحثه وتخصصه، ولعل أول مفكر نقف عنده هو ميرسيا إيلياد (MERCEA ELIAD) الذي يذهب إلى " أن الميتوس (Mythos) وهي عند الإغريق تعني حكاية، والأسطورة تروي قصة مقدسة وحادثا وقع في زمن البدء سواء أكان ما أتى إلى الوجود هو الكون أو جزء منه، ولا يروي الميتوس إلا ما حدث فعلا، ويُفسر ما هو كائن وموجود فعلا، لذلك فهو قصة حقيقية......إن الأساطير تنبعث من حاجة دينية عميقة، وتوق أخلاقي وانضباطات وتحديات تظهر في صبغة اجتماعية ومتطلبات عملية، وفي الحضارات القديمة البدائية تلعب الأساطير دورا ضروريا، إذ أنها تعبّر عن المعتقدات، إنها تشريع حقيقي للديانة البدائية، وللحكمة العملية كما يقول مالينوفسكي "[1].

يرى مالينوفسكي(MALINOVSKI) بأن الأسطورة تمثل ركنا أساسيا من أركان الحضارة الإنسانية، تنظم المعتقدات وتعززها، وتصون المبادئ الأخلاقية وتقوّمها، وتضمن فعالية الطقوس، وتنطوي على قوانين عملية لحماية الإنسان[2].

تعد الأسطورة بذلك واحدة من أهم دعائم الوجود الإنساني؛ لأنها أُنتجت لتنظم حياة الناس وتسن القوانين التي تحتكم في تشريعها إلى المعتقد الديني الذي يقوم بالأساس على المبدأ الأخلاقي، وهذا الطرح يميل إليه كارل يونغ KARL YOUNG الذي يرى بأن "الأسطورة تثير جوانب النفس الإنسانية، وأن المجتمع الذي يفقد أساطيره، بدائيا كان أم متحضرا يعاني كارثة أخلاقية تعادل فقدان الإنسان لروحه"[3].

إن وجود الأسطورة في حياة أي جماعة إنسانية يعد إثباتا لوجودها الطبيعي والروحي؛ لأنها تعطي الوجود الإنساني قيمة وهدفا في الحياة، ألم تكن الأسطورة لتمثل سعي الإنسان الدائم في بحثه عن الحقيقة،

---

[1]- وديع بشور، الميثولوجيا السورية، أساطير آرام، منقحة ومعدلة، لا بلد لا ناشر لا تاريخ ، ص 11.

[2]- عبد الباسط سيدا، من الوعي الأسطوري، إلى بدايات التفكير الفلسفي النظري، بلاد الرافدين تحديدا، دار الحصاد للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1995، ص 19.

[3]-نفسه، ص 19.

وتصيِّر الطبيعة لصالحه؟. يقول عنها روز ROZ :"هي محاولة متبصرة وخيالية لتفسير الظواهر التي تثير فضول واضع الأسطورة"[1].

إن الجانب النفعي له دوره في خلق الأسطورة؛ ذلك أن الإنسان بالأسطورة يفكك رموز الطبيعة، ومعها يحاول فهم سر الوجود، وعندما يتحقق له ذلك يصل إلى مرحلة اللذة الإشباع إزاء الأسئلة المطروحة، فيشعر بالرضى والاستقرار النفسي. وبخاصة عندما تكون الأسطورة حالة ذهنية عقلية مكملة للفكر العلمي من حيث نبوعها من الرغبة في الإيمان الذي يساعدنا على مواجهة الأزمان الكبرى كالموت مثلا.

تتحول الأسطورة إلى محرك للفكر؛ لأنها القوة الدافعة له ليحقق توازنه من خلال الصراع بين الرغبة الإنسانية في البحث والاكتشاف والإرادة الحرة هذا من جهة، وفي الجهة المقابلة حتمية القدر ومصير الإنسان، فالأسطورة تقدم خدمة للفكر لا يمكن جحدها، كونها تمنحه النشاط وتساعده على تجاوز الأحداث التي ينفر منها الإنسان، يقول كلود ليفي شتراوس(Claude Levi- Strauss) :"إن غرض الأسطورة هو إيجاد نموذج منطقي قادر على قهر التناقض"[2].

فالأسطورة سلوك إنساني يحقق به الإنسان التواؤم والانسجام مع كل حالة أو أذى قد يصيبه أو يعترضه في كفاحه الدؤوب من أجل البقاء والاستمرار.

وُجدت الأسطورة عند الإنسان الأول، فكانت أداته المعرفية الأولى التي ساعدته على اكتشاف العالم، كما ساهمت في خلق توافق بين الوجود الإنساني والطبيعة، وبالتالي أمكن لنا القول: هي العلم المنطقي والمعرفة في أبرز تجلياتها عند الإنسان في القديم.

بما أن الأسطورة ترتبط بالحياة الإنسانية في جانبها الواعي واللاواعي، فإنها لقيت اهتماما من علماء النفس الذين حاولوا وضع حدود لها تجعلها ظاهرة نفسية بالدرجة الأولى، ذلك ما سجله فرويد (Sigmund Freud) الذي يرى بأنها عبارة عن ترسبات ناتجة عن تفاعلات اللاوعي[3]، والذي يتصوره فرويد (Sigmund Freud) كقبو خزنت فيه خيالات جنسية لا يكاد العقل الواعي يعلم شيئا عنها[4].

---

[1]- ك،ك،راتفين، الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1981، ص 33.

[2]- نفسه ، ص 72.

[3]- نفسه، ص 35.

[4]- نفسه، ص 36.

إذا كانت الأسطورة حالة فردية كما يتصورها فرويد (Sigmund Freud) ، فهي غير ذلك عند كارل يونغ (KARL YOUNG)؛ لأنها – في نظره– راسخة في لاوعي الجماعة تحيا في خيالها، وتبعث من جديد كلما حدث مثير، مثلا طقس معين يحرك تلك المشاعر الروحية، فتكون الأسطورة استجابة لا واعية، ورد فعل لعنصر له أهمية كبرى في إيقاظ اللاوعي، يقول كارل يونغ (KARL YOUNG) : "عندما يتحقق نمط أولي في موقف فإننا نشعر فجأة بالانعتاق الجذل، أو بقوة عارمة تستولي علينا، وفي لحظات كهذه لا نكون أفرادا، بل نعود أجناسا يتردد فينا صوت البشرية كلها»[1].

ترقد الأسطورة في اللاوعي الجماعي تعود إلى الإنسان لا إراديا كلما اصطدم بمثير يفقده الوعي، ويُغيّب عنه الأفكار، هنا تظهر الأسطورة لتقلل من شرود الذهن إزاء المثير، وكأنها قالب جاهز يقدمه اللاشعور ليحدث به توافق بين العالم الخارجي وأعماق النفس البشرية، فمثلا عندما تأتي عاصفة أو كارثة ينفعل الإنسان ويثور، فلا يجد أمامه من وسيلة للحد من هذا الانفعال إلا الأسطورة التي تلزمه بالقيام ببعض الطقوس الفعلية أو القولية، كالسحر أو قراءة بعض التعويذات ظنا منه بأنها كفيلة بإرجاع الأمر إلى طبيعته، وهنا تتحول الأسطورة إلى مثير يتطلب استجابة معينة تتمثل في إقامة الطقوس فتكون العلاقة تبادلية لا تتوقف إلا بتحول المثير إلى رافد.

تمثل الطقوس الجانب المادي المحسوس المجسد للأسطورة والتي تتم عادة باستخدام اللغة، وعلى ذلك اعتبرت الأسطورة ظاهرة لغوية بحتة متعلقة باللسان كما يقول ماكس مولرmax muller:"إن الأساطير مرض من أمراض اللغة "[2]، فالإنسان الأول كان عاجزا ولم تكن له القدرة التعبيرية عما يدور في مخيلته وما يجيش في ذاته من عواطف وأحاسيس يعجز في التعبير عنها بلسان فصيح فيلجأ إلى لغة الأسطورة لدفع ذلك القصور بواسطة تلك اللغة السحرية، والتي يعتقد أنها تتغلغل في الأرواح التي تسكن داخل الأشياء.

إن ما يطلقه مولر(max Muller) على الأسطورة في شقها اللغوي يتعارض وحقيقة وجودها؛ لأن الإنسان يحاول أن يعطي بعداً عمليا للأسطورة من خلال اللغة؛ فيختار الألفاظ التي يعتقد أنها تنحو باتجاه خلق عالم يتطابق ورغبته في البقاء. وعلى ذلك تكون لغتها –دوما– راقية وهي التي تميل ناحية الفنية والجمالية ، بل تقترب –غالبا– من اللغة الشعرية، ذلك أن الإنسان يدرك بأنه يقدمها في صلواته وعباداته

[1]– نفسه، ص 40- 41.

[2]– محمد عبد المعين خان، الأساطير والخرافات عند العرب، درا الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د/ط)، 1982 ،ص 17.

للآلهة، يقول ريكو riko : "إن الأسطورة كانت نوعاً من اللغة الشعرية، اللغة الوحيدة التي كان الإنسان قادرا عليها في مرحلة تطوره البدائي، وهي مع ذلك، ولكل ذلك لغة حميمية، لها مبدأها البنيوي ومنطقها الخاص "[1].

يعتقد واضع الأسطورة أن اللغة لها دورها المؤثر؛ الذي يمكن أن يفعل على التأثير في الظواهر الكونية، فيلقى الاستجابة من القوى الخفية التي تتحكم في الكون، وعلى ذلك يعهد دوما إلى تخيّر الألفاظ الجميلة، التي يكون لها طابع السحر ويغلب عليها الجانب الفني، وتتسم بطابعها الموسيقي، فتحاكي تراتيل العبادة إلى حد بعيد.

ربط الإنسان الأول بين مستجدات حياته وما يطرأ عليها وبين الجانب الميتافيزيقي الخفي، فحوّل كل الظواهر التي يعجز عن إيجاد تفسير لها إلى القوى الخفية، ومن ثمة يبدأ في استعطافها واسترضائها، لأن حدود طاقته الفكرية متوقفة عند هذا الحد.

تقوم الأسطورة في جميع الأديان مقام العقيدة لكنها لم تكن جزءا جوهريا من الدين القديم[2]؛ لأنها ليست هي الدين عينه بالرغم من عدم انفصالها عنه، وعلة ذلك كونها شعيرة من شعائر الدين القديم حتى وإن كانت – في بعض الأحيان- عرضية غير ملزمة للمتعبد؛ لأنها لا تنقص من إيمانه شيء، وعلى ذلك تجد المتعبد يلجأ إليها لتقوم عنده بوظيفة تفسيرية وتأويلية لتلك الشعائر الدينية.

يلقى هذا الطرح اعتراضا من طرف أصحاب النظرة الدينية في تفسير الأسطورة، من ذلك ما يذهب إليه لويس سبنس (Lewis spence) الذي يُقرُّ بأن الأسطورة تشكل عنصرا جوهريا من دين القدماء، يقول: "فالأساطير التي تقوم حول الأوثان عند الشعوب البدائية تقوم مقام المصاحف المكتوبة"[3].

تمثل الأسطورة الجانب المقدس للمتعبد الذي لا يكتمل إيمانه إلا إذا أثبته بالطقوس القائمة بالأساس على الأساطير؛ لأن الدين لا يتم إلا بذلك الطقس. فالأسطورة إذا تمثل الرغبة الإنسانية في إظهار الإيمان الحقيقي الذي يبرزه المتعبد من خلال تمثيله في صلاته وعباداته التي يعتقد بأنها تقربه من المعبود أكثر.

---

(1)- وليم وايمزات، الأسطورة والنموذج البدائي، ترجمة محي الدين، مجلة الأفلام، بغداد، العدد الثاني، أيار 1976،ص 20.

(2)- ك،ك، راثفين، الأسطورة ، ص 62.

(3)-محمد عبد المعين خان، الأساطير والخرافات عند العرب ص 18.

تترجم الأسطورة عند دونيس دو رجمون(dunes de Rougemon)" قواعد السلوك عند جماعة اجتماعية أو دينية تنتمي للعنصر المقدس الذي تكونت حوله تلك الجماعة" [1]؛ لأن كل تجمع اجتماعي تحكمه روابط وأواصر يمكن لها أن تظهر في سلوكياته بشكلٍ لا واعٍ، ومثال ذلك؛ أن جماعة إنسانية حين تقوم بالهدي أو النسك فتجتمع حول طقسها المرتبط بالعقيدة فهي في الحقيقة تعتقد بأنها تقيم قربانا لمعبودها، وهي بذلك تلتف حول أسطورتها التي تنتمي إلى العنصر المقدس الذي لا يمكن تجاوزه، هنا فقط تتلون الأسطورة بصبغتها الاجتماعية الخالصة.

قد تتحول الأسطورة عند بعض الباحثين إلى فكر بدائي لا واعي، يقول أحدهم:" لأن الأسطورة ليست سوى علم بدائي أو تاريخ أولي أو تجسيد لأخيلة لا واعية أو أي تفسير آخر بهذا المنحى».[2]

تمثل الأسطورة تجسيدا لفكر أولي وبطريقة لا واعية غير أنها تكشف لنا عن مرحلة من التفكير، يسميها ماكس مولر(max muller) بالسذاجة وجنون الإنسان البدائي، وعلى ذلك يرى هذا الباحث أن فترة الجنون كان عل العقل البشري اجتيازها ليجد إجابات للأسئلة التي أرّقته[3].

عندما نرتد إلى تاريخ العلم نجده بلا ريب مرَّ بمرحلة أولية بدائية بسيطة هيئت له السبل ليطور أفكاره إلى أن صارت على هذه الدرجة من النضج، يقول الفيلسوف الألماني أرسنت كاسيرر (ernst cassirer) : "إن الأسطورة تمثل قوة أساسية في تطور الحضارة الإنسانية، عبّر الإنسان من خلال رموزها على اهتماماته وتطلعاته، وقد وجد أنها تكوّن مع اللغة والفن والدين صورا حضارية، تبدعها طاقة الإنسان"[4].

يمنح كاسيرر (ernst cassirer)الأسطورة بعدا فكريا، وهو الذي نظر إليها من زاوية العصر الذي أنتجت فيه، و كانت لها دور فاعل حين قدمت خدمة جليلة للبشرية لا يمكن جحدها، وبخاصة عندما جسدت أولى المحاولات الجادة عند أصحابها للكشف عما يدور حولهم، هي إذا تمثل مرحلة الجهد الإنساني المبتكر لأجل السيطرة على الطبيعة ومن ثمة حفظ البقاء.

---

(1)- دونيس دي روجمون، الحب والغرب، نقلا عن عبد الكريم الشريف، التجربة الشعرية، مخطوط قيد الطبع، ص 139.

(2)- ك، ك، راثفين، الأسطورة، ص 10.

(3)- ينظر: أحمد كمال زكي، الأساطير دراسة حضارية مقارنة، مكتبة دار العودة، القاهرة،ط2 ،1979 ،ص38.

(4)- عبد الباسط سيدا، من الوعي الأسطوري إلى بدايات التفكير الفلسفي النظري، ص 20.

كما جسدت الأسطورة أيضا مرحلة من مراحل الصراع الأزلي بين الإنسان والطبيعة لأجل تطويعها لصالحه والاستفادة منها لا الخضوع لها. وهو الطرح ذاته الذي تتبناه الباحثة لانغر langer التي تعتبر الأسطورة "مرحلة بدائية من مراحل التفكير الميتافيزيقي، وأول تجسيد للأفكار العامة"[(1)].

الأسطورة هي أول خطوة يخطوها الإنسان في سبيل بداية إنتاج الأفكار العملية والتي تكونت مع الملاحظات التي وقف عندها الفكر الأسطوري بمحاولة إثباتها أو نفيها، وعلى ذلك يمكن القول: بأنها محاولة تكشف عن دورها العلمي الفعال في حياة الإنسان، وهذا ما ذهب إليه هنري فرنكفورتHenry Frankfort حين وجد أنها "تكشف عن حقيقة مهمة، وإن تعذر إثباتها، حقيقة لنا أن ندعوها حقيقة ميتافيزيقية"[(2)].

تتميز الأسطورة بخاصيتها الخالدة فلا يقهرها الزمان ولا يحدها المكان؛ لأنها نشاط فكري إنساني لا يُعبر عن لحظة دون سواها؛ فهي تُعبِّر عن الماضي وتتمثله في الحاضر ،كما أنها تتطلع إلى المستقبل كونها تعبر عن اهتمام الناس وتطلعاتهم المستقبلية، كما أنها تقوي الروابط الاجتماعية بين الناس فتشد وشائج العلاقة بينهم فلا تنفصم عُراها، كل ذلك يحدث تزامنا مع التفافهم حول أسطورتهم المقدسة.

تعمل الأسطورة على تقوية الشعور بالانتماء العقدي والاجتماعي الذي يعمل بدوره على دعم الشعور بالانتماء القومي وتعززه، بل ترسخ الانتماء للوطن بمكوناته المعنوية والمادية، ومن ثمة الحرص على التضحية في سبيله، يقول جورج سوريل(Georges Sorel):" مهما بالغت في الكلام عن التمرد والعصيان، ولم تكن لديك أسطورة تُحرّك بها قلوب الناس لا تستطيع حملهم على الثورة "[(3)].

إذا أراد أحدهم أن يبعث روح الفخر والاعتزاز لدى أمة ما عليه إلا العودة إلى تاريخ الأمة والإنسانية وإلى ما صنعته من مجد، وإلى أبطالها الذين خلدتهم الذاكرة، سواء أكانوا حقيقيين أم دخلوا عالم الأسطورة، فيجوز لنا مثلا: تصور بروميثيوس أو سيزيف أو السندباد أو حاتم أو عنترة كونهم في حضور دائم كنماذج لا زمانية للوجود الإنساني، فهؤلاء الأبطال وإن تتجاوزوا نطاق الممكن إلى اللامعقول أحيانا، فهم يمثلون رمزا أسطوريا للشجاعة والنبل والكرم[(4)]؛ لأن صفاتهم تحولت بمرور الزمن إلى ميزة إنسانية يسعى الناس دوماً لبلوغها، فلولا مآثر الأساطير التي حفظتها الأجيال المتعاقبة، لما حفظت لنا الذاكرة الإنسانية أفعال

---

(1)- وليم وايمزات، الأسطورة والنموذج البدائي، ص 21.

(2)- فرانكفورت (وآخرون)، ما قبل الفلسفة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، منشورات دار مكتبة الحياة، (فرع بغداد)، (د/ط)، 1960، ص 18.

(3)- عبد الكريم الشريف، التجربة الشعرية، ورقة 140.

(4)-المرجع نفسه، ورقة 141.

ومغامرات جلجامش وسعيه للخلود، وبكاء عشتار على تموز، فهذه أعمال مقدسة شاهدة على حياة الأسطورة وقيمتها وفاعليتها في مد الفكر الإنساني بالقيم الخالدة أو كما يقول توماس مان(thomas mann): "الأسطورة نسق لا زماني"[1].

2 -2- في الفكر العربي

ينحى المفكرون العرب منحى الدراسات الغربية التي اهتمت بالبحث في الأسطورة، فجاءت جلُّ محاولاتهم لتحديد مفهوم الأسطورة متبنيه التصورات والمفاهيم الغربية حول الأساطير، وبخاصة في سعيهم لإحياء الأساطير العربية القديمة وفهم نظامها، ومن ثمة التأصيل لها في بداية النهضة الأدبية الحديثة.

رغم أن التراث العربي يحفل بقدر كبير من الأساطير والقصص والحكايات الشعبية، وبخاصة في الفترة السابقة للإسلام إلا أن الاهتمام بها كان متأخرا، ولا نحسب أن دراستها والاهتمام بها كان عصيًّا على الفكر العربي القديم في عصوره المشرقة، وإنما قد يعود تأخر الاهتمام بها إلى العصر الحديث إلى سببين اثنين:

فأما الأول؛ فلعله فكري، متعلق بنزول القرآن الكريم الذي حدّ من الاعتقاد في الأساطير، بل اعتبرها ضربا من الوهم والخرافة التي قد تفسد الفكر، وبذلك دخلت الأسطورة عالم المحظور فأحجم الدارسون عن الاهتمام بها.

وأما الثاني؛ فنحسبه حضاريا متعلقا بفترة الوهن والضعف التي مر بها الفكر العربي، وهي الحالة التي أتت على معظم مجالات البحث في جل حقول المعرفة ومعها تأخرت النهضة الفكرية العربية التي تبعث المعارف وتُحييها، وما إن اتصل المفكرون العرب بالدراسات الغربية واستفادوا من مناهجها وتبنوا بعض اتجاهاتها الفكرية، والتي مست جانب الدراسات في علم الأساطير حتى لقيت الأسطورة اهتماما منقطع النظير من الباحثين العرب المحدثين.

أما حدود اللفظة في العرف النقدي العربي، فيعتقد بعض الباحثين أن الكلمة مقتبسة من اللغة اليونانية، يقول أحدهم: «وكلمة أسطورة العربية مقتبسة من كلمة استوريا "Historia" اليونانية وتعني حكاية

[1]-نفسه، ورقة 141.

أو قصة، إلا أن كلمة أسطورة تعني حكاية غير حقيقية أو على عكس الحقيقة، بينما الكلمة ذاتها "Historia" تعني تاريخ»[1].

يبدو أن هذا الرأي غالطه التقاطع الموجود في معنى الأسطورة بين المعاجم العربية وما ورد عند اليونان، غير أنه من المستبعد أن يكون علماء اللغة القدماء قد لجأوا إلى اليونانيين لتحديد مدلولها اللغوي، فمن المرجح أنهم اعتمدوا على المعنى الوارد في القرآن الكريم، كما أن الكلمة عربية الأصل والمنشأ؛ لأن النص القرآني يؤكد ذلك حين روى عن عرب شبه الجزيرة قولهم «أساطير الأولين»، فالعرب تعرف الكلمة، بل وقفت على فحواها؛ لأنها تعتقد بأن الأساطير هي الأحاديث التي تقوم على الخرافة، فالكلمة من هذا المنطلق اكتسبت مدلولها منذ الفترة السابقة للإسلام.

لعل الباحث الذي أفاض في البحث في مجال الأسطورة هو أحمد كمال زكي، وذلك في محاولته التأصيل لأسطورة عربية ترجع في أصلها إلى منابع التراث العربي في كتابة الأساطير دراسة حضارية مقارنة، فهو يرى بأن الأسطورة تمثل المنجز الفكري الذي نشأ مع الإنسان الأول، بل يعتبره علمه الأول الذي تأمل فيه اكتساب المعارف المختلفة، يقول: "الأساطير علم قديم وهو أقدم مصدر لجميع المعارف الإنسانية، لذا فإن الكلمة ربطت دائما ببداية الناس"[2].

يبرز الجانب المعرفي للأسطورة في تنوير الناس كونها "حركة حضارية مؤكدة ومتصلة الحلقات، كانت في طورها الأول جزءا من العبادة يتم أداؤه داخل المعبد"[3]؛ لأن الإنسان الأول يعتقد أن كل حياته وما يحيط بها مُتحكم فيه من طرف إله أو بطل تكون فيه صفات الإله، فتأتي الطقوس التي يقوم بها لتفسر له القدرات الخارقة للإله والتي يعجز الإنسان عن الوصول إليها، فكأن الطقوس هي التي تحميه من غضب الإله، وفي ذلك يقول أحمد كمال زكي: " الأسطورة عبارة عن حكاية إله أو بطل خارق تفسر بمنطق الإنسان، وبخياله أو وهمه ظواهر الحياة في عالم موحش"[4].

تتوطد العلاقة أكثر بين الأسطورة والدين عند عباس محمود العقاد الذي يرى بأن الحبل متين بينهما وهو الذي يعتبر الأسطورة ظاهرة دينية خالصة متضمنة في الدين البدائي وعلاقتها به علاقة تبعية واحتواء،

---

(1)- وديع بشور، الميثولوجيا السورية، أساطير آرام، منقحة ومعدلة، لا بلد لا ناشر لا تاريخ، ص 09.

(2)-الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، ص 44.

(3)- نفسه، ص 55.

(4)- نفسه، ص 59.

وذلك في قوله : "يرى كثير من الناس أن الأساطير هي أ صل الدين بين الهمج، وهذا الرأي لا يمكننا أن نقبله بكل ما فيه، فالعقائد الهمجية عند الشعوب البدائية قد تلبست بالأساطير ...... إن الدين قد يحتوي الأسطورة، ولكن الأسطورة لا تحوي الدين"[1]، فهي لا تعدو أن تكون شعيرة من شعائر الدين وليس من الممكن أن تخلق لنا دينا جديدا؛ لأنها لا تمثل ملكة الإيمان الحقيقي، يقول العقاد ثانية: "الأساطير ترجع إلى ملكة التجسيم والتصوير، ولا ترجع إلى ملكة الإيمان والاعتقاد"[2].

قد يصح رجوع الأسطورة إلى ملكة التجسيم والتصوير عند الشعوب، غير أنها تمثل شعيرة لا يتم الدين إلا بها عند بعض شعوب التي تعتقد في معتقدات ليست سماوية، كما كان يحصل مع عبدة الأوثان قبل الإسلام.

يقدم فراس السواح في كتابه "الأسطورة والمعنى" مقدمة مهمة قبل أن يعرض لتعريف الأسطورة، وذلك حين بدأ بتحديد المعايير الدقيقة التي يتميز بها النص الأسطوري عن غيره من النصوص، والتي يُلخصها في النقاط التالية:

1- من حيث الشكل، الأسطورة قصة، وتحكمها مبادئ السرد القصصي، من حبكة وعقدة وشخصيات، وما إليها وغالبا ما يجري صياغتها في قالب شعري يساعد على ترتيلها في المناسبات الطقسية وتداولها مشافهة، كما يزودها بسلطان على العواطف والقلوب، لا يتمتع به النص النثري.

2- يحافظ النص الأسطوري على ثباته عبر فترة طويلة من الزمن، وتتناقله الأجيال، طالما حافظ على طاقته الإيحائية بالنسبة إلى الجماعة.... غير أن خصيصة الثبات هذه لا تعني الجمود أو التحجر، لأن الفكر الأسطوري يتابع على الدوام خلق أساطير جديدة، ولا يجد غضاضة في التخلي عن تلك الأساطير التي فقدت طاقتها الايجابية، أو تعديلها.

3- لا يُعرف للأسطورة مؤلف معين، لأنها ليست نتاج خيال فردي، بل ظاهرة جمعية يخلقها الخيال المشترك للجماعة وعواطفها وتأملاتها. ولا تمنع هذه الخصيصة الجمعية للأسطورة من خضوعها لتأثير شخصيات روحية متفوقة، تطبع أساطير الجماعة بطابعها وتحدث انعطافاً دينيا جذريا في بعض الأحيان.

(1)- عباس محمود العقاد، كتاب "الله" المجموعة الكاملة، دار الكتب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1972، م9، ص 21.

(2)- نفسه 9/ 22.

4- يلعب الآلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الرئيسية في الأسطورة، فإذا ظهر الإنسان على مسرح الأحداث كان ظهوره مكملا لا رئيسيا.

5- تتميز الموضوعات التي تدور حولها الأسطورة بالجدية والشمولية، وذلك مثل التكوين والأصول، والموت والعالم الآخر، ومعنى الحياة وسر الوجود، وما إلى ذلك من مسائل التقطتها الفلسفة فيما بعد، إن همّ الأسطورة والفلسفة واحد، ولكنهما تختلفان في طريقة التناول والتعبير، فبينما تلجأ الفلسفة إلى المحاكمة العقلية وتستخدم المفاهيم الذهنية كأدوات لها، فإن الأسطورة تلجأ إلى الخيال والعاطفة والترميز وتستخدم الصور الحية المتحركة.

6- تجري أحداث الأسطورة في زمن مقدس هو غير الزمن الحالي، ومع ذلك فإن مضامينها أكثر صدقا وحقيقة بالنسبة للمؤمن، من مضامين الروايات التاريخية.

7- تربط الأسطورة بنظام ديني معين وتعمل على توضيح معتقداته وتدخل في صلب طقوسه. وهي تفقد كل مقوماتها كأسطورة إذا انهار هذا النظام الديني، وتتحول إلى حكاية دنيوية تنتمي إلى نوع آخر من الأنواع الشبهة الأسطورة.

8- تتمتع الأسطورة بقدسية وسلطة عظيمة على عقول الناس ونفوسهم. إن السطوة التي تمتعت بها الأسطورة في الماضي، لا يُدانيها سوى سطوة العلم في العصر الحديث.... في الماضي أمن الإنسان القديم بكل العوالم التي نقلتها له الأسطورة، مثلما نؤمن اليوم وبدون نقاش بما ينقله لنا العلم والعلماء، وكان الكفر بمضامينها كفرا بكل القيم التي تشد الفرد إلى جماعته وثقافته، وفقدانًا للتوجه السليم في الحياة[1].

بعد كل ما قدمه هذا الباحث من خصائص تجعل الأسطورة متفردة عن سواها من أنواع القول المشتركة مع بعضها البعض في الغاية المعرفية التي تقدمها خلص إلى تعريفها بقوله: "إن الأسطورة هي حكاية مقدسة، ذات مضمون عميق يشف عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان"[2].

[1]- يُنظر: فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسة في الميثولوجيا والديانات المشرقية، منشورات دار علاء الين، دمشق، سورية،ط8، 1997،ص12-13-14.

[2]- نفسه، ص 14.

3- الفرق بين الأسطورة والخرافة

يتداخل النص الأسطوري مع كثير من النصوص الأخرى والأجناس التي تقترب منه وتتقاطع معه كالحكاية والخرافة، والحقيقة أن الأسطورة تتمايز عن كليهما كونها نصا مقدسًا ذا أبعاد تاريخية يهدف إلى مغزى معين يكون -في العادة- حاملا لدلالات ثقافية ومعرفية للتجمع البشري الذي ينتسب إليه في فترة من فترات التاريخ، فهي بذلك تدور حول حدث تاريخي له سياقاته وجوّه الثقافي الذي يرمز إليه.

بما أن الأسطورة تشغل جزءا هاما من الدين البدائي للإنسان الأول، فإنها تهدف إلى تبليغ رسالة محددة تتلخص -في الغالب- في تقويم السلوك الإنساني، وإشاعة النظام بين الناس، وتثبيت الدين، وبذلك ينحصر دورها في تجسيد أفكار الناس وتطلعاتهم. كما أنها وسيلة لنقل معارف الناس وسعيهم للوصول إلى الحقيقة والمعرفة، فـ "الأسطورة حكاية مقدسة يؤمن أهل الثقافة التي أنتجتها بصدق روايتها إيمانا لا يتزعزع، ويرون في مضمونها رسالة سرمدية موجهة لبني البشر، فهي تبين حقائق خالدة وتؤسس لصلة دائمة بين العالم الدنيوي والعوالم القدسية"[1].

أما الخرافة فهي سرد من نسيج الخيال ولا علاقة لها بالواقع ولا بأي حدث واقعي؛ لأنها مؤَلفٌ قائم على الخيال سواء أكان فرديا أم جماعيا، "والخرافة تقوم على أساس الإدهاش وتمتلئ بالمبالغات والتهويلات، وتجري الأحداث فيها بعيدا عن الواقع؛ حيث تتحرك الشخصيات بسهولة بين المستوى الطبيعاني المنظور والمستوى فوق الطبيعاني، وتتشابك علائقها مع كائنات ما روائية متنوعة مثل الجن والعفاريت والأرواح الهائمة، وقد تدخل الآلهة مسرح الأحداث في الخرافة، ولكنهم يظهرون هنا أشبه بالبشر المتفوقين كآلهة سامية متعالية كما هو شأنهم في الأسطورة"[2] . من ذلك مثلا ما أضيف لقصة عنترة بن شداد العبسي من أحداث خرافية جعلتها مليئة بالأحداث البطولية الخارقة التي جعلت من البطل عنترة قادر على قهر جيش بأكمله، وبإمكانه أيضا أن يُمعن في قتل آلاف المقاتلين الأشاوس.

رغم أن العلاقة بين الأسطورة والخرافة متشابكة إلى حد بعيد ما يجعل من العسر الفصل بينهما، نظرا لصلة القرابة الناشئة بينهما والتي ترتبط بالأساس بمرجعية نشأتهما الاجتماعية الإنسانية، إلا أن الأسطورة يمكن اعتبارها أكثر شمولية من الخرافة، لأنها تحمل زاد معرفيا وثقافيا، ولها هدفا وغاية قد لا يكونان في الخرافة التي تجانب العقل في مضامينها.

---

(1)- نفسه، ص 15.

(2)- نفسه، ص 15.

4- مجالات الأسطورة وأنواعها

من خلال ما تقدم من مفاهيم حول الأسطورة والتي بينت تغلغلها في شتى مجالات حياة الإنسان الأول، بل استحوذت على مجال تفكيره في جميع الأمور الدنيوية وما بعد دنيوية في العالم الآخر، كما أنها ارتبطت بالجانب الروحاني من حياته، وعلى ذلك فالأساطير لا تشير إلى موضوع واحد، كما أن أهدافها متباينة ومن هذا المنطلق قُسمت الأساطير بحسب الموضوع والغاية إلى عدة أقسام[1]، من شأن عملية التقسيم هذه أن تساهم أكثر في فهم نظام الأساطير وفاعليتها الفكرية ومن ثمة تحديد دورها المعرفي بشكل أدق وأوضح، وعلى ذلك صُنفت الأساطير حسب الوظيفة والغاية، وهي كما يلي:

أ- الأساطير التعليمية

ترتبط الأساطير دوما بالجانب الفكري؛ لأنها تحمل مضامين ذات غايات تعليمية، فالأساطير وسيلة استعملها الإنسان الأول ونمط تفكير اتبعه لتكين الطبيعة لصالحه لما تملكه الأسطورة من طابع مقدس، وصفات تعين سامعيها على تصديقها والتفاعل معها للمساهمة في تعليم وتركيز مبادئ إيل[*] في مرحلة الانتقال من الزواج العشوائي إلى الأسرة والاستقرار والمثل وللأخلاق، إلى جانب ذلك اهتمت الأساطير بتعليم مبادئ الزراعة وفنونها، والزراعة كما نعلم مرتبطة بالأسرة وحياة الاستقرار [2].

ب- الأساطير الوعظية

هي التي يدور موضوعها حول الحث على التزام الحكمة وبناء القيم، وتأصيل علاقة سليمة بين الإنسان وبين الرب، وتحذر من مغبة عصيانه أو التمرد عليه أو منازعته في دوره ومقامه وقدراته. والمتأمل في هذه الأساطير يدرك مدى علاقة العرب القدماء بالخالق، وهم الذين حظوا بالرعاية الإلهية الخاصة، فقد شهدت أرضهم عملية الخلق الأول للأرض والكائنات والإنسان، وعلى أرضهم عاش آدم الإنسان الأول حافظا لعهده مع ربّه، طاويا صفحات الماضي سائرا في درب الهداية وحمل الأمانة، ومن خلال أساطيرهم فُهم أن توحيد الله كان له بقية أثر على الأقل عند حكماء والقوم، ولا عجب فقد ظهر أن على هذه

---

(1)- يُنظر: الأسطورة توثيق حضاري، تأليف قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، البحرين، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2009، ص50ومابعدها.

(*)- أيل في الأساطير القديمة هو الله، ومبادئ أيل المقصود بها شريعة الله التي حملها الأنبياء، والتي سعت إلى تكريس شريعة القيم والأسرة، مقابل شريعة الهمج الإباحية

(2)-ينظر: فراس السواح، الأسطورة والمعنى ،ص51.

الأرض بُعث كل أنبياء الله ، ومن هذه الأرض جاب الأنبياء وأصحاب الأنبياء حاملين شعلة التوحيد شرق الأرض غربها [1].

جـ – الأساطير العلمية

الأسطورة العلمية هي التي تتحدث عن قضايا علمية، كالخلق والتكوين وأصول الأشياء، وهي من الأساطير التي تبهر العقل وتدهشه لتضمّنها معان معبرة عن خلق الكون وخلق السماء والأرض، وخلق النبات، وخلق الإنسان والحيوان، وتعتبر أسطورة التكوين البابلية من أهم وأقدم أساطير الخلق، وهي التي دونت قبل سفر التكوين في التوراة بعدة قرون.

د – أساطير الأبطال

تدور أساطير الأبطال حو شخصيات صالحة تركت بصمات بارزة في التاريخ القديم، كالأنبياء والملوك، يمكننا من خلال هذه الأساطير التعرف على مفهوم البطولة عند الشعوب القديمة وطبيعتها وارتباطها بالعالم الفوقي والقوة الربانية، وبخاصة لما نعلم تأثير البطولة في الحضارة بشكل كبير. بل نجدها في القديم هي صانعة الحضارة والمدافعة عن القضايا الإنسانية وهي التي لها اليد الطولى في تكريس المبادئ السامية ومن أمثلة أساطير الأبطال، أسطورة بطل الطوفان "أتونا بشتم" الاسم الذي يُطلق على نوح عليه السلام، ومن أساطير الأبطال التي يحفظها التاريخ القديم، أسطورة "جلجامش" ملك أوروك السومري في ملحمته الطويلة التي تتضمن مغامراته مع انكيدو الذي يقاسم جلجامش البطولة في رحلتهما ومجابهة المخاطر بحثا عن أرض الخلود جنة آدم"[2].

وفي ضوء هذه التفريعات للأسطورة، والتي تتفاوت من حيث الظهور من جماعة إنسانية إلى أخرى، لأننا قد نجد نوعا معينا يُهيمن على حساب الأنواع الأخرى، كما تكون الأهمية متفاوتة من نوع إلى أخر؛ فقد نجد مثلا جماعة تهتم بنسج الأساطير المتعلقة بالأبطال، ولا تهتم بالأنواع الأخرى، ومن هنا سنحاول أن نعطي شأنا لهذه التعريفات ونحن نتحدث عن النسق الأسطوري للشعر العربي قبل الإسلام، لكن قبل هذا، يجب الوقوف عند القراءات المختلفة للشعر العربي والتي ارتبطت بالمنهج الأسطوري، وذلك محاولة منا لرفع اللبس عن بعض القضايا.

(1)- ينظر: الأسطورة توثيق حضاري ، ص 61.

(2)- نفسه، ص 78.

ثانيا- الشعر العربي قبل الإسلام والقراءة الأسطورية

ارتأينا أن نخصص هذا الجزء من الدراسة لعرض أهم الدراسات التي تناولت القصيدة العربية قبل الإسلام من زاوية النظر الأسطورية محاولين مناقشة أهم ما توصلت إليه[*].وللأمانة التاريخية حري بنا أن نشير بادئ ذي بدء إلى أن دراسة الدكتور/نصرت عبد الرحمان الموسومة بـ " الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث "والتي تعد أولى تلك الدراسات التي سجلها الدرس النقدي العربي قديما وحديثا، وبدلك حصل لها شرف السبق على الدراسات الأخرى، وهي الدراسة التي أفردت حيزا هاما لعلاقة الأسطورة بالشعر مستندة في ذلك إلى المرجعية الميثولوجية في عملية تشكيل الصورة الشعرية.

لعل ما يهمنا ما جاء في الباب الثاني من الدراسة والذي خصصه الباحث للصورة الجاهلية في الإطار الرمزي، وفيه قام الباحث بربط جزء من الصورة الشعرية بمرجعاتها الدينية والأسطورية، ذلك أنه يؤمن إيمانا عميقا بأن معرفة المعتقدات الدينية هي السبيل إلى الكشف عن الأبعاد الفكرية والمعرفية والفنية لشعر العرب قبل الإسلام، وهذا رغم اعترافه بعسر الطريق إلى ذلك، يقول: "وأعترف أن دراسة الصورة الجاهلية في ضوء الدين من أشق الأمور وأشدها عسرا"[1]،يرجع نصرت عبد الرحمان صعوبة ذلك إلى طبيعة الحياة العربية في شقها الديني في تلك الفترة، يردف قائلا: "فالحياة الدينية في الجاهلية غامضة، ولم تصف لديانة واحدة تنتظم كل العرب. ولذا فإن الدراسة تبدو متعثرة قبل أن يشرع فيها"[2].

---

[*]- أفرد الدكتور وهب رومية جزءا مهما من كتابه **شعرنا القديم والنقد الجديد** رؤية تقويمية لموقف المدرسة الأسطورية في نقد شعرنا القديم ، وعكف على مناقشة أراء بعض الباحثين الذين حاولوا تطبيق المنهج الأسطوري في دراسة الشعر العربي قبل الإسلام، من ذلك أراء كل من د/نصرت عبد الرحمان، أحمد كمال زكي، علي البطل، إبراهيم عبد الرحمان، عبد القادر الرباعي، عبد الجبار المطلبي، مصطفى الشورى. ونحن في هذه الدراسة سوف نعتمد على ما طرحه د/ أحمد وهب ورمية ليس من باب التكرار ، بل لمحاولة توضيح بعض القضايا التي استند إليها هؤلاء النقاد في قراءة الشعر، ثم نعقب على ذلك بمناقشة رأي د/ أحمد وهب رومية، وبخاصة إذا علمنا بأن نقد أحمد وهب رومية اتخذ منحى هجوميا أبعده في كثير من مفاصله عن أصول النقد المنهجي، لأنه كان يسعى إلى محاولة محو اتجاه نقدي مؤسس وله مشروعيته في القراءة وله مرجعياته الفكرية التي يستند إليها، وإن وقع أصحابه في بعض المزالق.

يحاول د/ أحمد وهب رومية أن يجعل من النظرة الأسطورية قاصرة عن فتح مغاليق القصيدة العربية، وهنا ينفي إيجابية المتلقي اتجاه حل معضلة النص، من زوايا القراءة المختلفة «لأن ما يحققه المفسر من تعميق وسمو وتوسيع وإثراء، فيختلف عما يستشرفه كائن آخر في سياق تطور الباطن. كما -تجاهل أيضا- أن الكسب الذي نحوزه من الأعمال الفنية العظيمة يتمثل في التحقق من أننا في داخل النظام المتكامل لتموضعات العقل نظفر بمحتويات المعنى، مُسلِّمين بأنها أرفع وأسمى من ذاتيتنا، وبأننا نقترب منها بواسطة الفهم مرتفعين إلى مستوى السمو. فالإنسان المتحضر دائما يجد نفسه محوطاً بمنجزات تبدو أعظم منه على نحو لا نهائي. يُنظر: عاطف جودة نصر، النص الشعري ومشكلة التفسير، الشركة المصرية العالمية، للنشر، لونجمان، القاهرة، 1996، ص 50.

[1]- نصرت عبد الرحمان، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى ،عمّان،(د/ط)،1976.ص105.

[2]- نفسه،ص105.

رغم تسليم د/ نصرت عبد الرحمان بغموض الحياة الدينية في الجاهلية إلا أنه يتراجع ويقول:" وعلى الرغم من الغموض الذي يحوط الحيان الدينية في الجاهلية فإن ما ظهر فيها حتى الآن قد يكون كافيا للإفادة منه في فهم الشعر الجاهلي" [1].

إن هذا الطرح تصادفه إشكالات منهجية لا تجعل الدراسة متعثرة فحسب، بل تجعل صاحبها يقع في جملة من المزالق كان يمكن تحاشيها، ولعل أولاها ؛ هيمنة الأحكام والمعارف الدينية على تفسير النص الشعري قبل الإسلام، وكأن النص الشعري انحصرت وظيفته في تفسير بعض القضايا الدينية ثم التدليل على وجودها فأصبح بذلك نصاً تاريخياً لا نصا شعريا فنيا له مقوماته وخصوصياته وشموليته في التعبير.

وأما الإشكالية الثانية فتتمثل في كون الناقد لم يفصل بين الدين وبعض الطقوس المعبرة عنه (الأساطير).

أما الإشكالية الثالثة والتي وقف عندها د/وهب رومية فتتمثل في جعل "الدين" مرجعا وحيداً للشعر، وهو اعتقاد لا يخلو من مبالغة مسرفة وخلل بيِّن، وما هو أشد مبالغة وأبين خللا أن نتوهم أن الحس الأخلاقي لدى أمة من الأمم يمكن أن يستقر استقرارا كاملاً فلا يتبدل ولا يتغير ومن ثم لا تتغير عقائدها وقيمها على امتداد قرنين أوقرن ونصف على أقل تقدير –حسب تقدير الجاحظ- كما هو حال المجتمع العربي قبل الإسلام، وأما الشيء الذي لا ينبغي تجاهله هو أن المجتمع العربي كان يمر بمرحلة مهمة من التطور الروحي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي، وهي المرحلة التي أهلته لقبول الرسالة السماوية واحتضانها على النحو الذي نعرفه[2].

ربما يكون د/ نصرت عبد الرحمان قد وقع في مأزق كبير حينما سلَّم بهيمنة الاعتقاد الوثني على حساب المعتقدات الأخرى، وهو القائل: "وعلى الرغم من تعدد الأديان فإن الوثنية تبدو مستحوذة على معظم أهل الجاهلية، حتى يكاد المؤرخون يحصرون الديانات الأخرى في مراكز معينة على أطراف جزيرة

(1)- نفسه، ص 106.

(2)-وهب رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، رؤية تقويمية لموقف المدرسة الأسطورية في نقد شعرنا القديم ، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، العدد 207، ص 42.

العرب، وهو استحواذ قد رأيناه في الدراسة الموضوعية: فكل ما عرضت له من شعراء الجاهلية كان يقسم بالأصنام، وقلما كان يقسم بمعبودات الديانات الأخرى والقسم أعلى درجات التعلق الديني"[1].

لعل مرد هذا التناقض ذلك التداخل الحاصل في المصطلحات وعدم التخلص من مشكلة تعميم الأحكام، فالقسم لا يمكن اعتباره علامة من علامات التعلق الديني، وبخاصة في المعتقدات التي تفتقر إلى عمق فكري كالوثنية؛ لأن العرب في جاهليتها لم تكن تقتصر في قَسمها على الأصنام؛ فهي تقسم بالله الواحد، وبرب الكعبة، وبالذي تساق له الهدي، وقد فصلنا في هذه القصية فيما سبق من هذه الدراسة (الفصل الخاص بالنسق الديني).

كما أن د/ نصرت عبد الرحمان ربما تكون قد اختلطت عليه بعض القضايا، من ذلك عدم الفصل بين الشعر والكهانة، حين يقول: "إذن لا نستطيع ونحن ندرس شعر شعراء يكادون يكونون كهاناً، إلا أن نربط الشعر بعقيدتهم"[2].

يُعول د/نصرت عبد الرحمان على القصة التي أوردها شوقي ضيف[*]، وربما يكون قد فاته أن إيراد هذه القصة متعلق بغرض الهجاء دون سواه من الأغراض الأخرى، كما أن الظهور بمظهر الكاهن لا يمكن التسليم به كدليل علمي واضح على التطابق بين الشاعر والكاهن من الناحية الفكرية؛ لأن النص القرآني قد أقام حدا فاصلا بينهما، وهذا الفصل يتأسس من موقف أهل العرب ومعرفتهم بوظيفة كل واحد منهما، يقول تعالى: ﴿وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلاً مَا تُؤْمِنُونَ(41) وَلَا بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلاً مَا تَذَكَّرُونَ ﴾ سورةالحاقة41–42.

وأما السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح، كيف يمكن الوقوف على عقائد هؤلاء الشعراء؟ ونحن نعجز عن تحديد عقائد قبائلهم، وهنا يجد الباحث نفسه مكرسا جهده لا لتفسير النص، بل لجعله وسيلة للبحث عن المعتقدات والديانات في ذلك العصر وهنا تحيد القراءة النقدية عن هدفها.

---

(1)– الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص 106.

(2)–نفسه، ص 121.

(*)– يورد شوقي ضيف هذه القصة، قائلا: "يروي الشريف المرتضى أن الشاعر الجاهلي كان إذا أراد الهجاء لبس حلة خاصة، ولعلّها كحلل الكهان، وحلق رأسه وترك ذؤابتين ودهن أحد شقي رأسه وأنتعل نعلا واحدة"، ثم يعلق عليها شوقي ضيف بقوله: «ونحن نعرف أن حلق الرأس كان من سننهم في الحج، وكان الشاعر الهجّاءُ يتخذ نفس الشعائر التي يضعها في حجه، وأثناء دعائه لربه أو لأربابه حتى تصيب لعنات هجائه خصومة بكل ما يمكن من ألوان الأذى وضروب التّحس المستمر»، ينظر: تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، جمهورية مصر العربية، ط22،(د/ت)، ص 197.

لعل من واجب القراءة النقدية المتبصرة أن تتخذ من الانتماءات العقدية – وهي غير واضحة المعالم قبل الإسلام– وسيلة لمقاربة الشعر، لا أن تجعل من الشعر وسيلة لمعرفة العقائد؛ لأن هذه العملية لا توصل إلى نتائج مطمئنة.

يصرح د/نصرت عبد الرحمن بوثنية الشاعر العربي قبل الاسلام ويعممها، بل يجعل من الوثنية مصدراً مهمًا من مصادر الرؤية الشعرية عند الشعراء، يقول في ذلك: "فالشاعر الجاهلي وثني ينظر إلى الأشياء نظرة تُساوق معتقده، فالمرأة عند شمس وغزالة ومهاة، والرمز والمرموز إليه واحد، فالمرأة هي الشمس والغزالة هي الشمس والمهاة هي الشمس"[1].

يقف المتلقي للنصوص الشعرية في تلك الفترة موقف المندهش أمام طرائق البناء الفني لتلك القصائد وما تحويه من علاقات بين عناصرها، وبخاصة عندما يتعلق الأمر بالصورة الشعرية التي تكون على الدوام زئبقية، تُوهمُ الدارس أنها تبوح بكل شيء لكنها في الوقت نفسه تحجم عن ذلك، ربما يكون السرّ في ذلك أنها ترجع في أصولها إلى روافد ومرجعيات متعددة ومتلونة بالتلون ثقافة ذلك العصر التي يكتنفها بعض الغموض النابع في الأصل من تداخل العلاقة بين الشعر بالدين.

يُعتبر الدين جزءا من البنية الثقافية المتفرعة، ولما كان الشعر هو المعبر عن ثقافة المجتمع في ذلك الزمان، و الكاشف عن أوجه النشاط الفكري والثقافي؛ لأنه الفن الوحيد– في تلك الفترة– الذي يمتاز بالشمولية، كما أنه لا يكتفي بالتفصيل في الانتماءات العقدية، ودليل ذلك أن الشعراء أنفسهم لم يظهروا الولاء الخالص لعقيدة دون سواها، وهذا ما يجعلنا لا نعرف شيئا ذا قيمة كبيرة عن هؤلاء الشعراء وعلاقتهم بالدين، وبالتالي نجد التسليم والاطمئنان إلى هذا التفسير لا تعضده الحجة العلمية المنطقية، بل يمكن اعتباره مقاربة تفتقد إلى المشروعية المنهجية.

يحاول د/نصرت عبد الرحمان أن يكسب دراسته المشروعية المنهجية من خلال بعض المعطيات التي سماها محاذير قبل أن يرسى إلى بر الأمان ببعض النتائج، ومن بين تلك المحاذير كما يقول: "أن الشعر الجاهلي الذي ندرسه يعود إلى فترة تنتهي بالإسلام، وتبدأ قبله زهاء قرن أو قرن ونصف، وهي فترة غامضة

(1)– الصورة الفنية، ص 121.

من التاريخ الجاهلي"[1] ثم يعضد موقفه هذا بحجة نصية فنية، فيقول: "إن الصور الشعرية لا تدل بالضبط إن لم تكن صريحة على حياة دينية يحياها الشعراء، فقد ترتد إلى قرون قبلها"[2].

غير أن د/ نصرت عبد الرحمان أثناء الدراسة التطبيقية يضع تلك المحاذير جانبا ويمضي في تعميم الأحكام؛ فيجعل من صورة المرأة من أوضح الصّور في القصيدة العربية قبل الإسلام، يقول: "إن صورة المرأة في الشعر الجاهلي مثالية، وهي مثالية تجيز لنا التساؤل عن سببها"[3]، ويقول أيضا في موضع آخر: "إن قصيدتي قيس بن الخطيم تدلان صراحة على أن المرأة رمز للشمس"[4].

إن هذه الأحكام المطمئنة تجعلنا نتساءل عن مصدر تلك العلاقة المحبوكة بين طرفي عملية المشابهة، أهي ناشئة من وحي العبقرية الشعرية قبل الإسلام مباشرة -أي عند شعراء الذين وصلتنا أشعارهم- أم هي تقاليد فنية ترجع في أصولها إلى عهود سحيقة، توارثها الشعراء فيما بينهم إلى أن أصبحت بمثابة الالتزام الذي يجعل الشاعر عبدا له، لا يمكن بأيِّ حال من الأحوال التمرد عليه، وبذلك يكون تكراره في كل القصائد استجابة لمطالب فنية.

قد يكون تواتر تلك الصور في قصائد الشعراء صادر عن لاوعي بحقيقة هذه العلاقة؛ وحجة ذلك أنها تتواتر بينهم بشكل مكثف ومتشابهة إلى حد بعيد، كما أنها لا تختص بفئة معينة دون سواها ، فلو افترضنا أنها صادرة عن وعي ومعرفة بأصول وحقيقة هذه العلاقة لأحجم عن ذكرها بعض الشعراء الذين تتعارض وعقائدهم.

وأما التساؤل الآخر الذي يتبادر إلى الذهن، فيختص بمستويات التلقي عند العرب قبل الإسلام، ويكون مضمونه كالآتي: هل المستوى الفكري للمتلقي في ذلك الزمان كان يساير هذا التصور؟ وهل كان الشعراء على وعي بطبيعة العلاقات بين طرفي المشابهة؟ وإذا كانت كذلك، فهل يمكن لها أن تسبب تلك المعرفة نوعا من السلبية في عملية التلقي؟ لأن الفعل الإبداعي يكون قائما على التكرار، وهذا من شأنه أن يُفقد الفن الشعري خاصيته الابتكارية. أم أن الأمر يفوق أفق التوقع عندهم؛ لأن القضية متعلقة باللاوعي

[1]-الصورة الفنية، ص 122.

[2]- نفسه، ص 122.

[3]- نفسه، ص 123.

[4]- نفسه، ص 123.

الجماعي الذي لا يعترف إلا بقدسية تلك الصور التي تحولت إلى عقيدة متوارثة بين الأجيال، وإن تباعدت عن بعضها البعض في الزمان بآلاف السنين؛ لأنها ربما صاحبت نشأة اللسان العربي أو ربما قبل ذلك.

جعل بعض من فكرة تسوية الإنسان العربي قبل الإسلام مع الإنسان البدائي منطلقا لهم لبناء أفكارهم المتعلقة بالمرجعية الأسطورية لبعض الصور الشعرية قبل الاسلام، شاعت هذه الفكرة عند بعض النقاد الذين حاولوا تفسير القصيدة العربية تفسيراً ميثولوجياً يقوم على العود بالفكر العربي قبل الإسلام إلى طور البدائية، من ذلك ما يذهب إليه د/عبد القادر الرباعي الذي يقول في هذا الصدد: "لقد اتخذ هذا البحث[*] من النظرة الأسطورية التي كان عليها الإنسان البدائي منطلقا للكشف عن ماهية الصورة الجاهلية والمعنى الجاهلي، لأن الديانة الوثنية التي كان عليها العصر الجاهلي كله فرضت هذه النظرة في تصور الإنسان الجاهلي للحياة والوجود"[1].

يمضي د/عبد القادر الرباعي في عملية القياس والتسوية، فتراه قد أن أحال العرب قبل الإسلام إلى طور البدائية، يردف قائلا: "ندرك أن عقلية القوم كانت تُجسد العقلية البدائية نوعا، وإن ابتعدت عنها زمانا"[2]. وأما الحجة التي يستند إليها، أن بدائيتهم تتجلى في بعض الطقوس كالسحر، وتمثيلهم بممارسات مختلفة كتعليق التمائم.

يفتقد هذا الحكم إلى المنهج العلمي السليم؛ لأن الحكم على بدائية مجتمع ما، لا يقاس بانتشار سلوك واحد بينهم ثم تعميمه على جميع السلوكيات وطرائق التفكير؛ لأن ذلك السلوك قد يكون ناتجا عن ترسبات لا واعية توارثها الأجيال، كما أن البدائية يُحددها مستوى التفكير العام وطرائق التعامل مع الحياة في جميع المجالات.

إذا تصفحنا التاريخ الذي يؤرخ للحياة العربية قبل الإسلام نجده يدحض هذا الزعم الذي لا يمتلك مقومات الصمود أمام سهام النقد؛ لأن العرب في هذه المرحلة من تاريخهم كانوا أصحاب معارف ومجادلة،

---

[*]- المقصود بالبحث الدراسة التي كتبها بعنوان «دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي»، ونص على أنه «بحث في التفسير الأسطوري» ،حاول الباحث أن يتجه اتجاهاً مخالفاً في القراءة الأسطورية عن الدراسات السابقة، ثم أنكر اتجاه على البطل وغيره في تفسير الشعر الجاهلي تفسيرا أسطوريا، قائلا فيه: "وفي هذا الاتجاه تقزيم للدلالة الشعرية من جهة وتحويل الفن إلى معرفة أخرى". ينظر: عبد القادر الرباعي، دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد السادس، المجلد الثاني، الكويت، 1982.

حاول الباحث أن يجمع مادة نظرية كبيرة تتحدث عن الدين الجاهلي. ونحن هنا نكتفي فقط بالحديث عن منهجه في الدراسة.

[1]- نفسه، ص 80.

[2]- نفسه، ص 85.

ذلك ما حدثنا عنه الفص القرآني أكثر من مرة، كما أن نزول القرآن في ذلك الزمان والمكان، يرد مزاعم بدائية العرب؛ لأنه لو كانوا كذلك لما تهيأت لهم السبل لفهم الرسالة السماوية.

يناقض د/عبد القادر الرباعي نفسه عندما يُرجع ثراء العصر شعريا إلى النظرة الأسطورية التي كانت طاغية على الفكر بل يجعلها هي السبب الوحيد الذي منح القدرة الشعرية للجاهلي باعتباره إنسان متفوق على امتلاك الكون وفق نظامه الخاص، يقول حول ذلك: " إن طبيعة ذلك العصر كانت طبيعة شعرية بصفة عامة لأنها كانت ذات نظرة أسطورية، فالشاعر الجاهلي الذي كان وهو ينظم القصيدة كالنقاش والعابد والساحر يُواجه قدره، ويُعيد إلى نفسه الثقة في أن يمتلك الكون بالنظام التصوري الخاص الذي يُحدثه في قصيدته»[1].

إن إيعاز الغزارة الشعرية في أيِّ عصر من العصور إلى هيمنة التفكير الأسطوري فيه كثير من المغالطة والغلو؛ لأن الأسطورة يمكن أن تكون رافدا من الروافد المساهمة في تشكيل العمل الإبداعي، لكنها لا يمكن أن تكون موجهة له، أما فيما يخص غزارة الشعر فيمكن ردها إلى شخصية الشاعر وبيئته وظروف العصر المساعدة على ذلك، فالشاعر في تلك الفترة كان متفوقا وله القدرة على امتلاك الكون وفق نظامه الفني الخاص؛ لأنه كان على وعي معرفي تام بعناصر قصيدته، وطرائق تركيب الصورة، والتي هيأها له امتلاكه لوسائل التشييد الشعري التي تجعله يقدم معرفة تكاد تكون متكاملة حول الوجود، وهنا يجب الفصل بين الشاعر المبدع المفكر والمنشغل بهموم مجتمعه، وبين بقية الناس الذين يتطلعون إلى المعرفة الشعرية التي يجود بها فكر الشاعر عليهم.

أغرت فكرة البحث عن أصول الصورة الشعرية كثيرا من الباحثين، محاولة منهم لتدارك ما أغفلته الدراسات السابقة، من ذلك دراسة د/ علي البطل "الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دارسة في أصولها وتطورها" والتي تُعدُّ من الدراسات الأكثر عمقا وشمولية نظير الجهد الكبير الذي بذله صاحبها في سبيل إرساء أسس لمنهج الأسطوري في دراسة الشعر العربي قبل الإسلام، وهي محاولة اتبع من خلالها الباحث منهجا يعتمد على محاورة النصوص الشعرية بغية الوصول إلى نتائج تكون أكثر مواءمة مع عنوان الدراسة، وهو الطموح الذي كان د/علي البطل يمني به النفس، يقول: "وعلى الرغم من وجود بعض الآثار الدينية عالقة بما وصلنا من شعر ما قبل الإسلام، إلا أنها لا تكفي لرسم صورة واضحة لهذه العقائد،

[1]- نفسه، ص 80.

ودور الفن القوي المنغم في أداء طقوسها، ولا يعنينا أن يرسم الشعر صورة العقيدة، إنما الذي يهمنا هو الدور الديني له، أو موقعه في أداء الشعائر، إذ أن بيان الروابط بين الدين العربي القديم والشعر العربي سوف يحل كثيرا من المشكلات المتعلقة بالصورة الفنية في هذا الشعر"[1].

يكشف النص عن الطريق الذي سلكه د/علي البطل في دراسته، وهو طريق شائك اعترضت سبيله كثير من المطبات التي أوقعه فيها غموض الشعر العربي ووصوله إلينا بشكل ناقص، وهذا ما أعطاه السند والحجة لتعميم أحكامه التي توصّل إليها.

حصر د/ علي البطل دور الفن في تأدية طقوس العقيدة، وبذلك أخرج الشعر عن وظيفته الأساسية، المتمثلة بالأساس في التعبير عن طموحات وأمال المجتمع وإعطاء صورة متنوعة لثقافة الناس، لأن الدين لايمثل إلا جزءا من هذه الثقافة، فهو ليس الثقافة عينها، كما أن الشعر لا يمكن اعتباره طقوسا ولا شعائر بقدر ما هو رسالة تهدف إلى إحداث تواصل بين المبدع والمتلقي، ولكي يتحقق هذا التواصل يجب أن يحدث وفـــق سياق وواقع اجتماعي وثقافي يعبر عن روح العصر.

لا يمكن أن يفاجئنا د/ علي البطل بما توصل إليه من النتائج؛ لأنها حضرت حتى قبل الشروع في الدراسة؛ لأنه انطلق من الفكرة التي تُقيم موثقا بين الشعر وبين الدين والأسطورة بحيث لا تنفصم عُراها، وأما مهمة الباحث فتتلخص في محاولة الكشف عن العلاقات بين الشعر والدين أو بالأحرى هيمنة الدين كرافد أساسي ووحيد يفرض منطقه على الإبداع الشعري قبل الإسلام فكأن الشعر في هذه الحالة لا يتجاوز أن يكون مؤديا للشعائر التي ألزمه الدين بتأديتها.

يكاد علي البطل أن يطمس ذاتية المبدع (الشاعر)، بل يجرده من واقعة الاجتماعي والثقافي ليجعله يرتدي رداء الكاهن أو رجل الدين الذين تتلخص رسالته في تأدية الطقوس والشعائر، يرددها بشكل لا واع فتختفي الشخصية الفنية تماما، غير أن منطق الفن يتعارض مع هذا الطرح، بل لا يؤيده؛ لأنه لو كان الشاعر كذلك لما ملكت هذه القصائد قلوب الناس وحفرت لنفسها هذا الحضور القوي على امتداد العصور وبقيت صامدة لا يزيدها تبدل الأزمان إلا شموخاً وتألقاً.

لا يرى د/علي البطل أي ظهور مستقل للصورة الفنية الجاهلية عن الدين، بل تجده يذهب أبعد من ذلك، حين يلجأ إلى فكرة القياس متذرعا بها، يقول: " لذلك سوف نلجأ كلما أعوزنا الأمر إلى ما صار

[1]- علي البطل، الصورة في الشعر العربي، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط2، 1981، ص 38.

معروفاً لدينا من علاقة بين الفن والدين القديم عند كثير من الأمم، عند مرورها بالأطوار التي مر بها أسلافنا، لكي نجلو بقياس المجهول على المعلوم، الغموض الذين يمكن أن يعرض لنا في دراستنا للصورة في شعرنا العربي"[1].

يجد الباحث نفسه أما معضلتين بإمكانهما أن تزيدا القراءة النقدية غموضاً، فأما الأولى: فتعود إلى النتائج التي ستتحول إلى ضرب من التخمين الذي يفتقد للمشروعية العلمية؛ لأن قياس المجهول على المعلوم قد يصادف نوعا من التعسف في تفسير الصور، والتجربة الفنية من ميزاتها الخصوصية والتفرد؛ لأنها ليست قوانين علمية صارمة تقبل عملية القياس، كما أن العمل الفني يكتسب وجوده من خلال التفرد لا التكرار والنمطية، فالصورة الشعرية تتلون بحسب السياق والموقف والغاية.

أما المعضلة الثانية: فمتعلقة بذلك التصور الخاطئ حول الإنسان العربي قبل الإسلام والذي صُنف في مرتبة الإنسان البدائي، وبالتالي فإن ما ينسحب على جميع الأمم في طور بدائيتها ينسحب على العرب.

إنَّ واقع الشعر العربي يُثبت عكس ذلك، أليس هو الشعر الذي بلغ درجة كبيرة من النضج الفني والفكري وعبَّر عن قضايا المجتمع المختلفة، صحيح لا يمكن قطعا إنكار بعض المرجعيات الدينية والأسطورية لبعض الصور، كما لا يمكن إنكار الدور البارز الذي لعبه الدين في إثراء الصور الشعرية، غير أن الشعر كانت له شخصيته المستقلة التي تدين في عملية تشكيلها للواقع الثقافي ككل لا الديني فحسب.

عندما ينتقل د/علي البطل إلى الجانب التطبيقي من دراسته تصادفه جملة من المعضلات، فلا يتوانى في إيجاد مخرج لها حتى وإن كان يتعارض مع طبيعة الفن الشعري، فتجده يُحمّل فن القول الشعري مسؤولية الخطأ والتعارض مع الشائع والمألوف، فمثلا: عندما وقف عند صورة المرأة المثال في معلقة امرئ القيس ولم يُسعفه الوعاء المنهجي الذي يحتكم إليه وعاندته الصورة الشعرية في تثبيت أحكامه عليها ردّ ذلك إلى انحراف الصورة الشعرية عن أصلها الديني، يقول في ذلك: " والملاحظ على صورة المرأة في هذه النماذج أنها قد تضم عنصرا من عناصر الصورة المثال، فالأعشى يشبهها الغزال، وعند طرفة وامرئ القيس بضة ممتلئة بيضاء، ولكن هذه التشبيهات تنقطع عن ارتباطها الديني القديم، فلا تكون الغزال، أمًا، ولا تكون البدينة شمسا، فهي هنا محض جسد تتداوله الأيدي، لذلك لم تحشد لها الرموز المقدسة كما كانت تحشد للمرأة المثال فتخرجها عن عالم الواقع، لذلك نعد ورود مثل هذه العناصر المثالية في صورة المرأة الواقعية، بمثابة

[1]- نفسه، ص 38.

انحراف فني عن الصورة الدينية المتوارثة، نتيجة انحلال الروابط بين الدين والفن وتقادم العهد على الصورة التي أورثها الدين للشعر الذي لم يصلنا من فترة ما قبل الإسلام، نظير هذا الانحراف الفني، ما وقع فيه شاعر قديم في رسم الصورة المثالية، إذ يربط الأسود بن يعفر النهشلي بين المرأة والقمر[1]، وهو خطأ نادر الحدوث في الشعر القديم إذ ترتبط المرأة دائما بالشمس الأم لا بالقمر الأب، وإن شاع مثل هذا الخطأ في الصورة فيما بعد"[2].

يحاول د/ علي البطل أن يقيم فصلا بين صورة المرأة المثال (الأم المعبودة) والمرأة الواقعية من خلال مجموع الصفات التي حددها الشعراء لكل واحدة، معتقدا أن صفات المرأة المثالية المعبودة تتلخص في القوة و الجمال والمثالية في كل شيء، وأما المرأة الواقعية (الأرضية) ما خلت من هذه الصفات، وإن وردت بعض صفات المرأة المثال كصفات للمرأة الواقعية؛ فإن ذلك لا يعدو أن يكون انحرافا للصورة عن أصلها الديني.

إذا سلمنا بصحة هذه الفرضية فإننا نجد أنفسنا مُخاطين بأكثر من سؤال، ولعل أبرزهذه الأسئلة: متى حدث هذا الانحراف؟ وهل الشاعر العربي كان على وعي ومعرفة بهذه الصفات المثالية ؟ وبالتالي كانت هناك قصدية في عملية التوظيف الأسطوري. أم أن هذه الصور ما هي إلا ترسبات يحتفظ بها اللاوعي وهو الأمر الذي جعل الفصل بين المرأة المثال والمرأة الواقعية عصيٌّ على فكر الشاعر في ذلك العصر.

إذا سلمنا بأن الشاعر العربي كان متلقيا بالدرجة الأولى، فهل فات هذا الخطأ الوارد في أبيات الأسود بن يعفر النهشلي وهو من الشعراء والفحول؟ كما أننا نجد الشاعر نفسه يصف المرأة بصفات المرأة المثال فيشبهها بالدمية بيضاء الوجه. ولكن السؤال الذي يُطرح دوما. هل الشاعر كان قاصدا استخدام هذه الصور، وكان على وعي بأصلها الأسطوري، وبالتالي توظيفه لها توظيفا واعيا يهدف من ورائه إلى تأدية وظيفة معينة داخل للنص؟

---

[1]- يقول الشاعر الأسود بن يعفر النهشلي:

والبيضُ تَمشي كالبُدُورِ وَكَالدُّمى وَنَوَاعِمٌ يمشينَ بالأَرْفَـــادِ
والبيضُ يرمينَ القُلُوبَ كَأَنَّهَا أُدْحِيُّ بينِ صَرِيمَةٍ وجَمَادِ
يَنْطِقْنَ معروفًا وهُنَّ نـواعِمٌ بيضُ الوُجُوهِ رَقِيقَةُ الأَكْبَادِ

المفضليات، ص 218- 219.

[2] – الصورة في الشعر العربي، ص 87.

يجيب د/ أحمد وهو رومية عن هذه القضية، قائلا: "أريد أن أؤكد من جديد أن وجود أصل أسطورة لصورة ما من صور الشعر الجاهلي لا يعني أن الشعر الجاهلي قد استخدم تلك الصورة استخداما أسطوريا على وجه الضرورة واللزوم"[1].

يعتبر د/إبراهيم عبد الرحمان الأسطورة منبعا من منابع الصورة الشعرية ثم يضم إليها منبعا أساسيا آخر هو الواقع أو الحياة بمفهومها الشامل، يقول: "...إن الشعراء الجاهليين وإن كانوا قد استمدوا كثيرا عن عناصر الصورة الفنية في أشعارهم من أساطيرهم الدينية، فإنهم صاغوها صياغة فنية قطعت في كثير من الأحيان بينها وبين صلتها المباشرة بالأساطير التي أخذت منها"[2] .

الشاعر في نظر د/إبراهيم عبد الرحمان على وعي تام بالصورة الشعرية، وبطرائق توظيفها؛ لأنه يعمد إلى تحويرها حتى تنسجم مع رؤياه للواقع، يقول ثانية: "فليس من شك في أن هؤلاء الشعراء قد أحدثوا كثيرا من التحوير في هذه الأصول الميثولوجية"[3]، لأن الشاعر الجاهلي لم يكن يقصد إلى بناء هذه الصورة لذاتها فحسب، وإنما كان يقصد إلى أن يعبر من خلالها عن قضاياه وأحاسيسه ومواقفه من الحياة والناس من حوله"[4].

ينسجم بناء الصور الشعرية مع الرؤيا الشعرية الشاملة التي يجب ألا تتطابق الواقع بقدر ما يجب أن تعطيه تصورات جديدة تخرجه للمتلقين إخراجا جديد، تساهم في إخراجه مرجعيات مختلفة، منها ما هو ديني وما هو أسطوري وما هو طبيعي، "ذلك أن الشاعر الجيد لا يشاكل بصورة الواقع الذي يصوره مشاكلة حقيقة، لأنه يصور هذا الواقع ذاته، ولكنه يعكس رؤيته له، ومن ثم فإنه يعرض لتصويره، يحرص على أن يخلق صور خلقا جديدًا يعكس هذه الرؤية أو تلك"[5].

مثلما ينبع الخلق الشعري من التمازج الحاصل بين مجموع المرجعيات - السالفة الذكر- التي لا تنسل بأي حال من الأحوال عن البيئة الثقافية والاجتماعية، فهو يهدف إلى إبلاغ رسالة معرفية جديدة أو متجددة إلى بيئة اجتماعية مستقبلة لهذا الخطاب المعرفي الذي تقوم فيه الأسطورة بدور المساعد في تحقيق

---

(1)- شعرنا القديم والنقد الجديد، ص 60.

(2)- إبراهيم عبد الرحمان محمد، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، القاهرة،(د/ط)، 1979، ص 71.

(3)- نفسه، ص 275.

(4)- نفسه، ص 268.

(5)- نفسه، ص 276.

عملية التواصل، وعلى ذلك يكون الشاعر ملزما بانتقاء الأشياء التي تكون لها صلة وثيقة بالذات الجماعية، وهو ما حصل مع زهير بن أبي سلمى الذي يستشهد به د/عبد الرحمان محمد، قائلا عنه: "وهو أن زهيرًا أو قل عدسة زهير كانت لا تنقل كل ما تقع عليه من الصور، ولكنه كان يحرص على انتقاء ما له صلة وثيقة بهذه الصورة الكلية التي يعبر من خلالها عن مواقع وقضايا كانت تشغله وتشغل بيئته"[1].

لا ينفك الشاعر العربي قبل الإسلام في التعبير عن واقعه غير أن هذا التعبير يجب أن يتلاءم مع روح العصر ومتطلباته، وبما أن الأسطورة تمثل جزءا من هذا الواقع، فإنها تعد رافد مهما من روافد الثقافة العربية قبل الإسلام التي لا يمكن الاستغناء عنها، بل يجب بعث الروح فيها من جديد ، والبعث هاهنا لا يكون إلا بتفاعلها مع الروافد الأخرى المشكلة للثقافة العربية قبل الإسلام كالرافد الديني والرافد الوجودي .

إن القراءات التي تكفلت بتظهير الجانب الأسطوري للثقافة العربية قبل الإسلام لا يمكن أن إنكار جهود أصحابها على الرغم من بعض المزالق التي جعلت محاولاتهم تظِل الطريق المنوط بالدراسة النقدية المتبصرة بطبيعة الشعر العربي في ذلك العصر، أو على الأقل تحيد عن الطريق الذي رسمه المنهج الأسطوري باعتباره أداة من أدوات الكشف عن فاعلية النص الإبداعي في ارتباطه بثقافة المجتمع في شقها الميثولوجي.

إن القراءة النقدية يجب أن تبقى في إطارها الفني؛ لأنها وجدت لأجل الفن وهو منطلقها الذي يجب أن تبدأ منه، لا أن تجعل من العمل الإبداعي وسيلة من وسائل الكشف عن المعتقدات والأساطير والتاريخ الديني، فوظيفة الفن لا تشق طريقها إلى هذا الجانب بل تهدف إلى امتلاك الكون امتلاكا جماليا تتحدد على ضوئه وظيفة الناقد، والمتمثلة أساسا في البحث عن العلاقات التي تحكم هذه الأنساق في تشكيل الرؤيا الشعرية المتكاملة.

---

[1]- نفسه، ص 330.

ثالثا- المرجعيات الأسطورية للقصيدة العربية قبل الإسلام

1- المرجعية اللغوية (اللغة الشعرية والأسطورة)

بما أن الشعر تعبير عن الواقع الثقافي للجماعة الإنسانية، فإنه يقوم بالأساس على العلاقة تبادلية بين المعَبِّر والمعَبَّر عنه؛ لأنهما ينتميان إلى حيز ثقافي تمثل فيه الأسطورة الغذاء الروحي الذي يتغذى منه الفن الشعري، فلو أخذنا مفهوم الأسطورة في أوسع معاني الكلمة، لأمكننا القول إن الشعر غير ممكن من دون الميثولوجيا، وإن الشعر على وجه التخصيص هو ميثولوجيا[(1)].

يحيل النص الشعري العربي قبل الإسلام إلى مرجعيات وروافد متعددة، تنطلق من الواقع الثقافي السائد لتخلق واقعًا معرفيا يكاد يكون متكاملا، يتشارك فيه كل من الواقع والدين والأسطورة، بذلك يتحول الواقعي فيه إلى أسطوري، وفي ضوئه يقوم الربط بين الاثنين في ذهن الشاعر، ليتمظهر في العلاقات القائمة بين عناصر النص اللغوية والمعنوية.

بما أن اللفظ في الشعر يختلف عن وجوده في ألوان التعبير الأخرى؛ لأنه يكتسب في الشعر دلالات إضافية تحيل إلى مرجعيات معينة حتى تبدو ألفاظ كثيرة فيه ذات رصيد دلالي ضخم، يقول لوري لوتمان "والكلمة في الشعر هي في الأصل كلمة تنتمي إلى لغة ما، هي وحدة من متن يمكن أن نجدها في القاموس، ومع ذلك فإن الكلمة تبدو وكأنها ليست معادلة لنفسها، ومن ثم يغدو تشابهها أو حتى تطابقها مع الكلمة القاموسية سببا في الإحساس الواضح بالاختلاف بين هاتين الوحدتين المتباعدتين المتقاربتين المستقلتين المتوازنتين، نعني الكلمة في مفهومها العام، والكلمة عنصرا في القصيدة الشعرية"[(2)].

أما عن إيحائية الكلمة في النص الشعري وكثافتها الدلالية، فيردف قائلا: "فالكلمة في الشعر أكثر قيمة من تلك التي في نصوص اللغة العامة، وليس صعبا أن نلاحظ أن كلما كان النص أكثر أناقة كانت الكلمة أكثر قيمة، وكانت دلالتها أرحب وأوسع"[(3)].

تكون معاني الكلمات في الشعر دائما احتمالية لا يقينية، وأما الذي يكسبها المعاني المناسبة لها أو المعاني الحقيقة على الأقل من منظور النص الموجودة فيه، هي ليونتها داخل النص ذاته؛ لأن ذلك يعني

---

(1)-ألكسي لوسيف، فلسفة الأسطورة ، ترجمة منذر حلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية،ط1، 2005، ص 117.

(2)- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري(بنية القصيدة)،ترجمة وتقديم وتعليق: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة،(د/ط)،(د/ت)، ص 125.

(3)- نفسه، ص 126.

تخصيص المعنى بين الاحتمالات المطروحة، والاحتمالات هنا يفرضها السياق، فالوجود الحقيقي لمعنى كلمة بعينها لا يكون إلا داخل نص يتحرك وفق سياق معين، وهذا ما أكد عليه بيير جيرو[1].

فالكلمة أداة طيّعة في يد الشاعر الذي يجب أن يتوفر على قدر غير قليل من المعرفة بدلالة الألفاظ، وعلى والقدرة التعبيرية الكامنة في اللغة وايحائيتها أثناء تشكيل العمل الشعري، فالشاعر لا تظهر قدرته في رصف الكلمات وتجميع الغريب منها، بل هو الإنسان الذي تسعفه قواه الداخلية المتميزة على خلق معاني جمالية متجددة على مر الزمان، تدفع الناس في عصور مختلفة على الانبهار بدلائليتها وإيحائيتها.

ألا ترى أن الشاعر يتعلق بالآتي أكثر من ركونه إلى الواقع القائم ليُكسب حلم الإنسانية وجوده، فيشكل من القائم القاتم منافذ واسعة تطل منها الإنسانية على المستقبل المشرق، ذلك لا يكون إلا باللغة، اللغة وحدها هي التي تساعده على الانطلاق من المحدود إلى اللامحدود أو إلى عالم المطلق.

تشكل القصيدة إذا، بابا واسعا منفتحا على العالم في كل الأبعاد والأعماق الممكنة، ويكون ذلك بخلق علاقات بين الكلمات تقوم في الأصل على أساس الدلالة والمعنى، ذلك مطلب التركيب الشعري، الذي ينشغل الشاعر به وهو يشكل معنى القصيدة[2].

إن خلق العلاقات بين الألفاظ من شأنه أن يمد جسور التواصل المعرفي بين النص الشعري وأنساق المعرفة المختلفة؛ لأن كل لفظة تلج عالم النص الشعري تكون حبلى بدلالات متعلقة بالإطار المعرفي الذي شاعت فيه، كما أن التلاقح بين المعارف الذي يُحدثه النص الشعري يكون في النهاية محصلة لفضاء ثقافي يكرس وجود مجتمع ما ويثبت نسقه الثقافي، بل يجعله أكثر إشعاعا على الثقافات الإنسانية الأخرى.

قد تكون خيوط التواصل التي يقيمها الشاعر بين المعارف المختلفة رفيعة، ذلك في إطار ما تسمح به طبيعة النص الشعري لكنها تكون أكثر فعالية وأهمية إذا لا مست الجانب العَقَدي والميثولوجي للمجتمع، أو استطاعت أن تخلق صورة جديدة تُولد من رحم الأسطورة التي يقيم لها المجتمع صورة مثالية؛ لأن "الشعر طاقة يخلق بها الشاعر ما يمكن أن يكون إعادة خلق جديد، وهو ينافس الحلم في أن كليهما تنشيط للذات

[1]- يسرية يحي المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د/ط)،1979، ص313.

[2]- عبد القادر الرباعي، تشكيل المعنى الشعري، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد 4 عدد 2، 1984، ص 55.

وتفريغ لمكبوتات، وهو بهذا إراحة نفسية من ضغوط غائصة، فيتنفس الشاعر من خلال اللغة، ما يعيد توازنه النفسي"[1].

إذا كان النص الشعري يطرح جملة من الأفكار التي تحيل في أصلها إلى مرجعيات فكرية وثقافية من خلال دلالة اللغة، فإن الهاجس الشعري هو الذي ينظم تلك الأفكار ويدفعها للبروز؛ لأنه يفرض على الشاعر خلق واقع يحتكم -في كثير من الأحيان- إلى ثقافة المجتمع وإرثه الحضاري.

تكون البنية الأسطورية هي المرتكز الذي يتشكل حوله الوعي الثقافي للمجتمع العربي قبل الإسلام ، وبخاصة إذا كان هذا المجتمع تتمظهر عقائده في صور مادية مختلفة كالتجسيد العيني للإله، أو التمثيل الإنساني في صورة البطل الذي تُضفي عليه اللغة الشعرية بعدا خارقا مستمدا في أصله من بعض التصورات الأسطورية التي تزيد في ترسيخ فكرة الإيمان به، وبخاصة عندما تمدها اللغة الشعرية وتشحنها بطاقات تعبيرية تأثيرية تطمح لبلوغ جمالية.

إن لغة الشعر الرفيع هي التي تُوجه طاقاتها التعبيرية توجيها جماليا يؤثر في المتلقي، فيهز مشاعره وأحاسيسه؛ لأن الكلمة في التجربة الشعرية تصبح حرة تصدر من الشاعر المبدع لأجل المتلقي، ذلك ما سنقف عليه في حديثنا المرجعيات الأسطورية للغة الشعرية.

يقول الأعشى [2]:

لَاشَيْءَ يَنْفَعُنِي مِنْ دُونِ رُؤْيَتِـهَا ... هَلْ يَشْتَفِي وَامِقٌ مَا لَمْ يُصِبْ رَهَقَا

صَادَتْ فؤادي بِعَيْنَيْ مُغْزَلٍ خَذَلَتْ ... تَرْعَى أَغَنَّ غَضِيضًا طَرْفُهُ خَرِقا

وَبَارِدٍ رَتـِلٍ عَذْب مَذَاقَتُ ... كَأَنَّمَا عُـلَّ بِالْكَافورِ وَاغْتَبَقَا

وَجِيدِ أَدْمَاءَ لَمْ تُذْعَرْ فَرَائِصُهَا ... تَرْعَى الْأَرَاكَ تَعَاطَى الْمَرْدَ وَالْـوَرَقَا

وَكَفْلٍ كَالنَّقَا مَالَتْ جَوَانِبُهُ ... لَيْسَتْ مِـنْ الزُّل أَوْرَاكاً وَمَا انْتَطَقَا

إن الاستعمال الواعي للغة يجعل الشاعر يخلق واقعا شعريا يقترب من الواقع الأسطوري الذي يبلغ درجة كبيرة من السحر والتأثير في المتلقي، ليتحول معه الشعري إلى أسطوري؛ لأنه خلق جديد يرتكز على

[1]- رجاء عيد، دراسة في لغة الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د/ط)، (د.ت)، ص 19.

[2]- ديوانه، ص415-416.

الموروث، ويكون مدعوما بسحر الهاجس الشعري، فتظهر الأسطورة منسجمة مع السياق الجديد حتى تبدو لكأنها تولد ميلاداً جديداً.

يقيم الشاعر رباطا وثيقا من خلال عملية المشابهة بين المرأة والغزالة(*)، يحيل هذا الربط إلى الموروث الشعبي والتصور الذي يقيمه حول الغزال من خلال تحريم صيده، وتماشيا مع هذا التصور سار المعنى الشعري حتى لا يخالف العرف ولا يتجاوزه، وعلى ذلك نجد فعل الصيد في الأبيات (صادت) له أكثر من دلالة في النص، كما أن العلاقة الإسنادية تتمرد عن العرف اللغوي ليتحول وقوع الفعل من المفعول إلى الفاعل حتى ينسجم مع أسطورة الجماعة؛ لأن فعل الصيد يقع عادة على الحيوان (الغزال) لكن المعنى الشعري يحوله إلى الإنسان (الشاعر)، وبهذا يحقق الشاعر للمعنى غرضين، فأما الأول؛ فيختص بتبيان تعلقه بالمحبوبة التي لا يقوى على فراقها لأن ذلك يؤدي به إلى الهلاك النفسي، وأما الثاني فيحقق للأسطورة خلودها من خلال احترام أسطورة الجماعة والتي لا يقوى على تجاوزها وهي التي تمنع صيد الغزال، بل تدخل قتله في دائرة المحظور والمحرم.

يكثر حضور الصور الشعرية في القصيدة العربية قبل الإسلام[1]التي تقترن فيها المرأة بالغزال، ولعل هذا الحضور له ما يفسره؛ فالغزال له مكانة خاصة في الاعتقاد القديم، كيف لا، وتماثيله كانت تشغل حيزا في بيت العرب (الكعبة)، يُذكر أن عبد المطلب جد الرسول (ص) وجد في بئر زمزم يوم حفرها تمثالين من ذهب لغزال فعمل أحدهما صفائح للكعبة، ووضع الآخر فيها[2]، كما أن الشعر العربي قبل الإسلام وردت فيه بعض الصور التي تشير إلى وجود تماثيل للغزال في محاريب الملوك، يقول امرئ القيس[3]:

وَمَاذَا عَلَيْهِ أَن ذَكَرْتُ أوانــسًا كَغِزْلَانِ رَملٍ فِي مَحَارِيبِ أقـــيالِ

يعلق د/ نصرت عبد الرحمن على هذه القضية قائلا: "وإذا أضفنا ما لاحظناه في الدراسة الموضوعية من أن شعراء الجاهلية على كثرتهم وتعدد قبائلهم لم يذكروا أنهم قد صادوا غزالا، ففي عدم صيده ما يدل على أنه حيوان مقدس، نخرج بأن الغزال حيوان توتمي مقدس عند الجاهلين: تُعمل له التماثيل، ويوضع في

(*)-وقف د/ نصرت عبد الرحمان عند ورود الغزال وتشبيهه بالمرأة في شعر الأعشى، فأحصى حضوره بأكثر من عشرين مرة.

(1)- امرؤ القيس، الديوان ، شرحه عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ص 415.

(2)- يُنظر: المسعودي، مروج الذهب، 127/1.

(3)- ديوانه، ص 138.

محاريب الملوك ويُناح عليه إذا مات، ويحرق من يقتله، ويعتفى به إذا سنح أو برح، ثم هو حيوان لا يذكر الشعراء الجاهليون أنه صِيدَ على كثرة حديثهم على الصيد"[1].

إن ما يؤكد فكرة التقديس عند بعض القبائل التي تمتثل إلى فكرة الطوطم، أنه إذا مات حيوان من نوع طوطم القبيلة احتفل أهلها بدفنه وحزنوا عليه، وهذا الطقس كان يقوم به بعض العرب، حينما كانوا يقومون بدفن الحيوان مثلما يُدفن الإنسان ويحزنون عليه كحزنهم على الميت، ولعل ما يؤكد هذا الأمر أنه رُوي أن بني الحارث كانوا إذا وجدوا غزالا ميتا يغطونه ويُكفنونه ويدفنونه، وكانت القبيلة تحزن عليه ستة أيام[2].

تقترن صورة الغزال عند الأعشى بحالة الثبات والهدوء والاستقرار، فيقدمها في المشهد الأول ناظرة نظرة عطف على أبنائها، وفي المشهد الثاني لم تذعر فرائصها، وفي ذلك كشفٌ وتعبير عن حالة الهدوء النفسي للشاعر، ولعل غاية المشابهة هاهنا هي خلق تمازج بين هيئة الغزال والمحبوبة، وفي ذلك أيضا ارتداد نفسي مع الخلوة والتأمل الذي تحدث عنه في افتتاح القصيدة[3].

نَامَ الْخَلِــيُّ وَبتُّ الْلَّيْلَ مُرْتَفِقًا   أَرْعَى الْنُّجُومَ عَمِيدًا مُثْبَتًا أَرِقَا

والصورة ذاتها نجدها عند الحادرة، في قوله[4]:

وَتَصَدَّفَتْ حَتَّى اسْتَبَتْكَ بِوَاضِحٍ   صَلْتٍ كَمُنْتَصَبِ الغَزَالِ الأَتْلَعِ

وَبِمُقْلَتَيْ حَوْرَاءَ تَحْسِبُ طَرْفَهَا   وَسْنَانَ حُــــرَّةِ مُسْتَهَلِّ الأَدْمَعِ[*]

تكتسب المرأة في نفس الشاعر بُعدا قدسيا استلهمه من الذاكرة الجماعية التي ترقد في داخله، باعتباره ينتمي إلى واقع ثقافي تحتل فيه الميثولوجيا حيزا هاما من التفكير، فجاءت عملية المشابهة بين المرأة و الغزالة لتحقق للصورة غايتها المأمولة عند الأعشى، لأن الناظر إلى هذه المحبوبة يصبح عبدا لها لما تحمله من سمات الجمال التي استعارتها من الغزال الثابت المنتصب ليسحر عقول الناظرين.

---

[1]- الصورة للفنية في الشعر الجاهلي، ص 113- 114.

[2]- محمد عبد العين خان، الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1981، ص 87.

[3]- ديوانه، ص 415.

[4]- المفضليات، ص 44.

[*]- **الأتلع**: الطويل العنق. **وسنان**: به سنة وهي النعاس.

يحرص الشاعر على البعد القدسي للغزال؛ لأنه يصدر في إبداعه عن لاوعي جماعي، كما تتحكم فيه بعض التصورات حول الغزال، فكأنه يوثق هذه القدسية دون وعي من خلال تقديمه في أبهى حلة، وأميز منظر، ألا يمكن اعتبار هذه العملية نوع من تجديد للأسطورة، وترسيخ لهذا الاعتقاد عند الجماعة من خلال ربطه بالجمال والثبات؟.

تعامل الشاعر العربي قبل الإسلام مع اللغة كمعطى اجتماعي يحمل العديد من الدلالات التي اكتسبتها الألفاظ في نشأتها الأولى، وبما أن الألفاظ لم تكن في تلك النشأة منعزلة عن الوعاء الثقافي للمجتمع، فإنها عبرت عن ثقافة المجتمع، تلك الثقافة التي كانت الأسطورة جزءا هاما من مكوناتها، وبذلك تغلغلت الأسطورة في الإبداع الشعري فارضة نفسها ولو بشكل غير مباشر، باعتبار اللغة نسق اجتماعي لا يمكن للشاعر أن يتمرد عنه كلية، بل يجب عليه أن يلتزم به ويحاول أن يبعثه بعثا جديدا تتجدد معه أساطير الجماعة من خلال بعث الحياة في اللغة.

2- المرجعية الفكرية (الصورة الشعرية والأسطورة)

2-1- أسطورة البطولة والخلود

رأينا في المبحث السابق كيف تولد الأسطورة ميلاداً جديداً ويتحول الواقعي (المرأة) إلى أسطوري، معانقا جمال الغزالة من خلال شبكة العلاقات بين الألفاظ التي يقيمها الشاعر فتتجاوز الصورة الشعرية الواقع الاجتماعي لتدخل حيز الميثولوجيا الساكنة في اللاوعي الجماعي قبل الإسلام.

ترتسم صورة البطل الباحث عن الخلود في قصة الدّرّة التي يكثر دورانها في الشعر العربي قبل الإسلام، القصة التي يُوردها الشعراء في تشبيههم للمرأة بها، من ذلك ما نجده عند الأعشى في قوله: [1]

كَأَنَّهَا دُرَّةٌ زَهْـرَاءُ أَخْرَجَـهَا غَوَّاصُ دَارِينَ يَخْشَى دُونَهَا الْغَـرَقَا
قَدْ رَامَهَا حِجَجًا مُذْ طَرَّ شَـارِبُهُ حَتَّى تَسَعْسَعَ يَرْجُوهَا وَقَدْ خَفَـقَا
لَا النَّفْسُ تُوْئِسُهُ مِنْهَا فَيَتْرُكُهَا وَقَدْ رَأَى الرَّغْبَ رَأْيَ الْعَيْنَ فَاحْتَـرَقَا
وَمَارِدٌ مِنْ غُـوَاةِ الْجِنَ يَحْرُسُهَا ذُو نِيـقَةٍ مُسْتَعِدٌّ دُونَهَـا تَـرَقَا
لَيْسَتْ لَهُ غَفْلَـةٌ عَنْهَا يُطِيفُ بِهَا يَخْشَى عَلَيْهَا سَرَى السَّـارِينَ وَالسَّـرَقَا

[1]- ديوانه، ص 416-417.

حِرْصًا عَليهَا لَوْ أَنَّ النَّفْسَ طَاوَعَهَا مِـنْهُ الضَّمِيـرُ لَبَالَى اليَمَّ أَوْ غَـرَقَا
فِي حَـومِ لُجَّـــةٍ آذِيٍّ لَـهُ حَدَبٌ مَنْ رَامَهَـا فَارَقَتْهُ النَّفْسُ فَاعْتُلِقَا
مَنْ نَالَهَا نَـالَ خُلْدًا لَا انْقِـطَاعَ لَهُ وَمَا تَمَـــنَّى فَأَضْحَى نَاعِمًا أَنِقَا
تِلْكَ الَّتِي كَلَّفَتْكَ النَّفْـسُ تَأْمُلُهَا وَمَا تَعَلَّقْـتَ إِلَّا الحِـيْنَ وَالحَرَقَا(*)

تتحدد معالم البطل الأسطوري في القصة من خلال جسور التواصل التي يمدها الشاعر بين الألفاظ الحبلى بالدلالات الميثولوجية الراسخة في النسق الثقافي للمجتمع العربي قبل الإسلام، فإذا كان الشاعر يرغب في تشييد صورة مثالية للمحبوبة، فإنه لن يجد أفضل من القصص الذي يحظى بالقداسة عند الجماعة ليحقق للصورة الشعرية غايتين:

– فأما الغاية الأولى؛ فإنه يعيد القصة الأسطورية من خلال إعادة بعثها من جديد ومن ثمة يعيد إنتاج ثقافة المجتمع .

– وأما الغاية الثانية فإنه ينحى بصورة المحبوبة منحى مثاليا ليجعلها تلج عالم القدسية والمهابة، وبذلك يستطيع الشاعر أن يفك القيد الاجتماعي الذي يحول بينه وبين المحبوبة؛ لأنه تمكن من توجيه الجماعة ناحية أسطورتها التي تُجل المرأة وتقدسها باعتبارها رامزة للحياة.

تظهر قدسية المرأة من خلال إقرانها بالدرة المقدسة التي تحتفظ بسر الخلود الذي يُغري الغواص بالإقبال عليها متحديا المخاطر لأجلها، تدفعه إليها الرغبة في الفوز بها رغم علمه بأن الهلاك يتربص به، لأن الحتوف تُحيط بها من كل جانب.

ربما ترمز قصة الدرة إلى سعي الإنسان المتواصل في الحياة وكفاحه المستمر من أجل البقاء منذ نعومة أظافره (وقد رامها مذ طرَّ شاربه حتى تسعسع)؛ لأن الغواص البطل الراغب في الحصول على الدرة، إنما يطمح إلى معانقة حلمه في الظفر بالمال مقابل الدرة، بينما يحصل على الخلد من نالها ، فالدرة إذا هي ترياق الحياة الذي يُفني الإنسان عمره باحثا عنه.

(*) – **دارين**: ثغر في البحرين. **رامها**: طلبها. **طُرّ شاربه**: نبت وظهر. **تسعسع**: هرم واضطرب وهدج في مشيه. **النيقة**: المبالغة في الأمر بتجويده. **الترق**: شبيه بالدرج. **آذيٍّ**: موج البحر. **حومة الماء**: معظمه. **الحين**: الهلاك .

تبدأ قصة الدرة عند الأعشى لحظة تحقق الانتصار والفوز بها من طرف الغواص (درة زهراء أخرجها غواص دارينا)، وكأني بالشاعر يريد أن يتماهى مع هيئة البطل الغواص، فيشعر معه بلذة الانتصار، متجاوزا حالة اليأس والإحباط الناشئة عن بُعد المحبوبة منه، وهو القائل في مطلع نفس القصيدة[1]:

لَا شَيْءَ يَنْفَعُنِي مِنْ دُونِ رُؤْيَتِهَا   هَلْ يَشْتَفِي وَامِقٌ مَا لَمْ يُصِبْ رَهَقَا

يتصور الأعشى الحياة مرتهنة بالمرأة؛ لأنها حياته المأمولة التي لا يرجى سواها، بل تجده لا يرغب إطلاقا في حياة التي لا تُقربه من المحبوبة، أليس وصالها هو الذي يبدد الظلمة الكامنة في أعماق النفس ويدفع عنها همومها وأحزانها، وعلى ذلك تجد الشاعر لا يرى محبوبته إلا متلألئة كتلألأ الدرة المستخرجة من الأعماق لتَفكّ بشعاعها قيود العتمة والسرمدية، فالمرأة المشبهة بالدرة يجب أن تتصف بصفاتها لتبدد على الشاعر وحشته وتفرج عنه كربه، وبذلك تتحول إلى شعاع يهتدي به الشاعر إلى نور الحقيقة، وإلى المعرفة المأمولة التي قد تتحقق بعد حالة الغيض والهم التي يُصورها في قوله[2]:

أَسْهُو لِهَمِّي وَدَائِي فَهْيَ تُسْهِرُنِي   بَانَتْ بِقَلْبِي وَأَمْسَـى عِنْدَهَا غَلِقَا

تظهر المرأة في المشهد كأنها المحرك والدافع لتحقيق المعرفة المرجوة، بل هي الحافز الذي يقترن بالحياة، والأعشى في بناء صورته لم يخرج عن النسقية العربية في تلك الفترة؛ لأن المرأة تحتل في التصور العربي قبل الإسلام الرحم الأول للحياة والحافظ لاستمرارها، وكذلك حال الدرة في التصور الديني والأسطوري القديم.

ترتبط الدرة في الموروث الميثولوجي بعالم البحار والمجهول والجن أكثر من ارتباطها بالواقع؛ لأنها تحمل في طياتها دلالة رمزية ضاربة بجذورها في العقيدة الإنسانية التي آمنت بالأحجار الكريمة وقدستها وقامت باقتنائها، بل اعتبرت في وجودها جلب للحظ وتغيّر لمصير الإنسان في هذا الوجود، فاعتقدت في اصطحابها إطالة للحياة؛ لأنها –حسب تصورهم–تقف في وجه الموت وتمنعه، كما أنها تبدد الخوف وتجعل الإنسان يُقبل على الحياة (ومن نالها نال خلدا لا انقطاع له).

الدرة عند المتصوفة تمثل العقل الأول؛ لأن الله أول خلقه خلق الذرة، ومن الدخان الذي خرج منها خلق الله كل شيء، فالدرة هي الرحم الأول للأشياء، والدرة المقدسة خُلق منها اللوح وخلق القلم. وقد أورد ابن عربي في آخر رسالته إلى الإمام الرازي "أن الله خلق الإنسان من طينة ومن بقية الطينة التي خلق منها

[1]- ديوانه، ص415.

[2]- نفسه، ص 415.

الإنسان خلق النخلة وبقيت بقية مثل السمسمة، فمد الله فيها وخلق منها أرضا واسعة فيها من العجائب والغرائب مالا يقدر قدره"[1].

كما تحدث المتصوفة عن عالم السمسمة الذي تنفخ فيه الصور والأشكال ووصفوه بأنه أرض الحقيقة والتجليات المثالية، وهو (النفس والرحمان) المعبر عنه بالعماء، وقد نعت بن عربي هذا النفس الرحماني بأنه الخيال المحقق والمطلق، وقد فتح الله في ذلك العماء صور كل ما سواه من العالم فهو قابل لكل صور الكائنات، وقادر على تصوير ما ليس بكائن لاتساعه، ففي الخيال أو العماء ظهرت كل الموجودات إلا العماء نفسه، فظهوره في النفس خاصة، فالعالم بأسره كان مجتمعا في العقل الأول، النفس الرحماني أو الخيال، أو العماء، أو الدرة البيضاء[2].

تهيمن فكرة الخلق وبداية الكون على الفكر الإنساني منذ الأزل، ومن هنا نشأت المعارف الدينية المتعلقة بفكرة التكوين، والتي ترتبط دوما بالسرمدية والظلمة القابعة في أعماق البحار، فمثلا الأسطورة السورية القديمة تقول بأن اليم –اسم البحر حتى الآن– هو المياه الأولى[3].

وأما نص الاينوماإليش فيتأسس على فكرة الأصل المائي للكون "عندما لم يكن سماء في الأعالي ولم تكن أرضا، لم يكن في الوجود سوى المياه الأولى ممثلة في ثلاثة آلهة (آبسو)، (تهامه) ، (ممو) الأول الماء العذب، وتهامة زوجته وهي الماء المالح، وأما ممو فإنه الموج أو الضباب أو الدخان المنتشر فوق المياه البدئية والناشئ عنها، هذه الكتلة المائية الأولى، هي العماء الأول الذي انبثقت منه كل الموجودات"[4].

إن ارتباط الحياة بالدرة وعالم البحر نجد آثاره واضحة في صور الشعر العربي قبل الإسلام الذي يربط بين هذه العوالم والمرأة على سبيل المشابهة، غير أن الاهتمام بقصة الدرة يكون هو المهيمن في علاقة المشابهة، حتى تكاد تختفي صورة المرأة وهي الطرف الأساسي في الصورة الشعرية.

يقول المخبل السعدي[5]:

---

[1]–يُنظر: محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية في معرفة الأسرار المالكية، ، تقديم عبد الرحمان المرعشلي، دار حياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، (د.ت)، 1/ 188.

[2]– نفسه 1/ 177 وما بعدها.

[3]– يُنظر: فراس السواح، مغارة العقل الأولى، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، (د/ط) 1982، ص 29.

[4]– نفسه، ص 45.

[5]– المفضليات، ص 115.

وَتُرِيــكَ وَجْهًا كَالصَحِيفَةِ لَا ظَمْآنُ مُخْتَلَجٌ وَلَا جَـهْـمُ
كَعَقِيلَةِ الـدُّرِّ اسْتَضَاءَ بِهَا مِحْرَابَ عَـرْشٍ عَزِيزُهَا العُجْمُ
أَغْلَى بِهَا ثَمَنًا وَجَاءَ بِهَا شَخْتُ العِظَامِ كَأَنَّهُ سَهْمُ
بِلَبَانِهِ زَيْتٌ وَأَخْرَجَهَا مِنْ ذِي غَوَارِبَ وَسْطَهُ اللُّخْمُ(*)

ويقول أبو ذؤيب الهذلي[1]:

كَأَنَّ ابْنَةَ السَّهْمِيِّ دُرَّةُ قَامِسٍ لَهَا بَعْدَ تَقْطِيعِ النُّبُوحِ وَهِيجُ
بِكَفَّيْ رُقَاحِيٍّ يُحِبُّ نَمَاءَهَا فَيُبْرِزُهَا لِلْبَيْعِ فَهْيَ فَرِيجُ
أَجَازَ إِلَيْهَا لُجَّةً بَعْدَ لُجَّةٍ أَزَلُّ كَغُرْنَيقِ الضُّحُولِ عَمُوجُ
فَجَاءَ بِهَا مَا شِئْتَ مِنْ لَطَمِيَّةٍ تَدُومُ البِحَارُ فَوْقَهَا وَتَمُوجُ
فَجَاءَ بِهَا بَعْدَ الكَلَالِ كَأَنَّهُ مِنَ الأَيْنِ مِحْرَاسٌ أَقَذُّ سَحِيحُ(**)

تحتفظ قصة الدرة بإطارها العام عند كلا الشاعرين؛ لأن توظيفها ينطلق من أصل واحد، ترتبط فيه الدرة بالمرأة وكلاهما يرمز إلى الحياة والتكاثر والاستمرار.

عندما يأتي الشاعر بقصة الدرة كأنه يرحل بخياله إلى ينابيع الخلق الأولى مستحضرا – بشكل لاواع– طقوس الخلق التي صاحبت نشأة الكون في أساطير الشعوب القديمة من خلال اقتران صورة الدرة عنده بالليل زمان الهم الشعري والتأمل والتفكير في الأسئلة الوجودية التي تتزاحم في الذهن.

ترتبط قصة الدرة في الشعر العربي قبل الإسلام بأسطورة أخرى لها أهميتها في تصورات المجتمع . بل تتحكم في حياتهم، ألا وهي أسطورة الجن (ومارد من الجن تحرسها)، ولعل وظيفة هذا الربط هو إعطاء قيمة أكثر لعالم الدرة ولصورة المرأة في الشعر.

بلغ اعتقاد العرب في الجن قدرا كبيرا من القدسية والمهابة، فأحالوا كل شيء خارق يفوق تصورهم إلى عالم الجن التي سيطرت على حياتهم، يقول أحد الباحثين: "ولكل أمة قديمة جن وشياطين تلعب دورا هاما في حياتها، لا يقل أحيانا كثيرة عن دور الآلهة، والتي تختلف بالأسماء والأفعال بحسب عقلية الشعب وما ورثه

(*)– **المختلج**: القليل اللحم الضامر. **الجهم** : الكثير اللحم البشع. **شخت العظام** :دقيقها يعني الغائص الذي جاء بها. **الغوارب**: أعلى الأمواج. **اللخم**: سمك كبير.

(1)– الهذليون، الديوان، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، الناشر الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د/ط)، 1965، ص 56- 57.

(**) – **قامس**: غائص. **النبوح**: أصوات الناس. **رقاحي**: التاجر. **فريج**: مكشوف عنها . **غرنوق**: طائر مائي. **الضحول**: الماء القليل. **أقذ**: ملزق الريش. **سحيح**: جردته وقشرته الأرض.

من معتقدات ومؤثرات وقصص، ومن بين تلك الشعوب القديمة أمم الساميين، الذين بزغت في أراضيهم الديانات الثلاث الكبرى، ونخص بالذكر هنا الشعب العربي الذي سكن بلاد العرب، وحافظ في وجوده الخالد وحياة لغته على تراث الساميين أكثر من غيره"[1].

تربط المعتقدات القديمة بين الجن وأعماق البحار، فالجن هم سكان الأرض قبل الإنسان، وأما سبب بقائهم في أعماق البحار هو أنهم كانوا أربعون فرقة كل فرقة ستمائة ألف، أكثروا في الأرض فسادا وثاروا على الآلهة، فلاحقتهم الملائكة وحاربتهم، ثم شتمتهم وطردتهم إلى أطراف الجزائر في البحور بعد أن أسرت منهم الكثير كل ذلك وآدم لم يخلق بعد، ولم يسكن الأرض[2].

تثبت الأخبار أن العرب قبل الإسلام اعتقدوا في الجن، بل هناك من عبدها وقدسها، فنسبوا كل خارق لها، حتى أنهم جعلوا الشعر مصدره الجن، وهو الفن القولي الذي تمكن من عقولهم، ولعل معرفتهم بالجن وبهيئتها هي التي جعلت الأعشى يصورها بتلك الغلظة والتوحش والظلالة والجهل (المارد)، فالشاعر كلما أغرق في المبالغة في وصف قوة الجن، فهو إنما يحاول أن يعطي الدرة أكثر قيمة وحماية، ويجعل من أمر الوصول إليها في أعماق البحر ضرب من المستحيل.

تجعل القصة من الجن مسخرا من طرف قوة أكبر لحماية الدرة والحفاظ عليها، وبخاصة عندما تكون الدرة تخفي وتحتفظ بسر البقاء والخلود." ترتبط فكرة تسخير الجن في القصص التصور القديم بسيدنا سليمان الذي حدد لها وظيفتها في الأودية والفلوات، وهي تقول: لبيك لبيك... والملائكة تسوقها سوق الراعي غنمه حتى حشرت لسليمان خاضعة ذليلة ثم وقفوا بين يديه فجعل ينظر إلى خلقها وعجائب صورها، وهم بيض وسود وصفر وشقر وبلق، على صور الخيل والبغال والسباع... ولها خراطيم وأذناب وحوافر وقرون، ثم قام سليمان وبيده الخاتم، فخرت الجن والشياطين ساجدة، فأخذ يسألهم عن أديانهم وقبائلهم ومساكنهم وطعامهم وشرابهم، ورأى المردة منهم يهمون بالفساد، ففرقهم على الأعمال ليدعم قوة ملكه"[3].ترد قصة سليمان والجن عند الشعراء قبل الإسلام، من ذلك قول النابغة الذبياني[4].

إِلَّا سُلَيمَانَ إِذْ قَـــــالَ الإِلَـهُ لَهُ قُمْ فِي البَرِيَّةِ فَاحْدُدْهَا عَنِ الفَنَدِ

---

(1)-سليم الحوت، في طريق الميثولوجيا عند العرب، دار النهار للنشر بيروت، لبنان، ط2، 1979، ص 24.

(2)- نفسه، ص 24.

(3)- يُنظر: المرجع نفسه، ص 24.

(4)- ديوانه، ص 20- 21.

وَخَيِّسِ الجِنَّ إنِّي قَدْ أَذِنْتُ لَهُمْ   يَبْنُونَ تَدْمُرَ بِالصُّفَّاحِ وَالعَمَدِ

فأمر تسخير الجن لسليمان لا يغيب عن الوعي الفكري للشعراء قبل الإسلام، وربما تكون الأسطورة هي مصدر المعرفة بقصة الجن وما نُسج حولها.

وأما إذ عدنا إلى قصة الدرة عند الأعشى، فإننا نلاحظ طابع التقديس لها من خلال الحرص على حمايتها، كما نقف على المخاطر التي يصادفها الغواص في الحصول عليها، وهو يرقبها مذ طُرَّ شاربه إلى أن أدركته الشيخوخة فارتعشت رجلاه، وهو لا ينثني عن طلابها، وقد تمثل له طيفها مجسما فاحترق طمعا في نيلها.

تفصح قصة الدرة عن طابع الصراع الإنساني مع القوة الخفية وقوة الطبيعة (الجن/ البحر/ الظلام) من أجل إثبات الذات والحفاظ على الحياة، والبقاء لأطول زمن ممكن؛ ولأن الخلود كامن في الدرة يكون البحث الدائم والحرص المستمر عليها منذ زمن الطفولة إلى أن تدركه الشيخوخة بمثابة الرمز الذي يرمز لحرص الإنسان على الحياة التمسك بها.

سار الأعشى بقصته ناحية القداسة والمهابة فجعل الدرة محتفظة بسر الخلود والبقاء (من نالها نال خلدا لا انقطاع له)، وما يمكن تسجيله في قصة الدرة عند الشاعر وهو رسم هذا الجو الذي يمزج بين الواقعي والخيالي ليشكل أسطورة الحياة والبحث عن الخلود، وفي الوقت ذاته لا تغيب عن مخيلته تلك الأسئلة الجوهرية التي يطرحها الإنسان في كل مرة حول سر الوجود الإنساني (الخلق، الخلود).

استطاع الشاعر من خلال رؤيته الفنية أن يرسم عالما تكون مهمته الأبرز هي الاستمرارية والبقاء، عالم لا يعترف إلا بالحياة وباستمرارها، فكأن الشاعر أراد أن يخلق عالما موازيا للعالم الوجودي القائم، والملاحظ أن عملية الخلق هذه تشكلت من خلال المزج بين الأسطورة والواقع ليشكلا وجودا مثاليا أوجده النص الشعري، وفي الوقت نفسه اكتسب معه النص الشعري المجسد لهذا الواقع قيمة جمالية أكثر وهو يرتدي رداء الأسطوري المقدس.

2-2- أساطير الخلق والتكوين

من الواضح أن مسألة خلق العالم مثلت عند الشعوب الأولى محور سؤال جوهري مؤرق، بل صارت هذه المسألة تُلح على العقل البشري في كل لحظة، والتي يقابلها الإنسان في كل مرة بما يحوزه من معارف لحل هذه المعضلة، ولما كانت الأسطورة بمثابة التجلي المعرفي الأبرز عند الإنسان الأول، وهي التي حاول من خلالها أن يبلغ مراده، مرتكزا عليها ومستعينا بها.

ولما كانت قضية الخلق من القضايا التي أرقت الإنسان منذ نشأته الأولى، فإنه التمس من الدين العون لمعرفة الأصل الأول للموجودات، غير أن غموض الفكر الديني عند الشعوب الأولى جعلها تقوم بنسج أساطيرها حول الخلق، والملاحظ على عملية التشكيل الأسطوري المتعلق بالخلق أنه يستند إلى معالم قصص الخلق التي وردت في الكتب السماوية، وإما يعتمد على الخيال وما ينسجه حول القضية، وإما اعتمادا على بعض الروايات التي تتصل بالشعوب القديمة في تسيير هذه المشكلة، ومن هنا حدث نوع من التداخل بين مفهوم الخلق الديني السماوي (التوحيد) والذي كانت تمثله الرواية التوراتية، ومفهوم الخلق الأسطوري المرتبط بالمعتقد الشعبي.

إن التداخل الحاصل بين الدين والأسطورة في حل مشكلة الخلق والتكوين منذ القديم جعل من الصعوبة الفصل بينهما، على الأقل في الثقافات القديمة التي كانت تمثل الأسطورة عندها جزءاً مهما في إظهار الجانب العملي الإيماني، ممثلا في طقوس التعبد المختلفة التي يجد الإنسان نفسه في العهد القديم مجبرًا على الالتزام بها.

تشغل الأسطورة جزءا مهما من ثقافات المجتمعات في أي زمان ومكان؛ لأنها تمثل في كثير من الأحيان الجانب الواعي واللاواعي في حياة الإنسان، أما وهي كذلك في الثقافة العربية قبل الإسلام، ولأن الفكر العربي في هذه الحقبة يرتبط بمرجعيات تعود إلى عهود سحيقة تمثلت في حضارات وأمم عمرت المكان. فإن أي محاولة لإنكار هذه الصلة تعد فعلا جريئا لقطع جذور الجنس العربي عن أصوله العقدية والثقافية.

ترتد الثقافة العربية إلى ثراء وتعدد ثقافي وعقدي كبير من خلال الديانات السماوية، ومن خلال المعتقدات الأرضية التي تفاعلت فيما بينها في المكان، وبذلك ساهم هذا الثراء في خلق واقع فكري خصب

تزاحمت فيه كثير من التساؤلات حول الإشكاليات الكونية الكبرى كالخلق والتكوين والمصير وما بعد الموت، لتجد لنفسها إجابات تتغذى من المرجعية الدينية والأسطورية والمعتقد الشعبي.

بما أن الشعر يعد المعبر الأوحد عن تلك الثقافة، وهو ملتزم في الوقت نفسه بصياغة معرفته في إطار فني يروي ظمأ السؤال، عمد الشعراء في هذه الحقبة إلى تظهير هذه المعرفة، سؤالا وإجابة، من خلال عودتهم إلى موروثهم وثقافتهم الثرية.

يتحدد دور الشعر العربي قبل الإسلام في الإطار المعرفي الهام الذي يقدمه للمجتمع، غير أننا في الوقت ذاته لا يمكن أن نقصر دوره في تظهير المعرفية الأسطورية والدينية فحسب، بل يجب أن نقر بفضل الأسطورة والدين باعتبارهما رافدين أساسين لهما قيمتهما في إمداد الصور الشعرية بالزاد الفكري المتنوع، وعلى هذا الأساس سنحاول أن نرصد طرائق التعبير عن مشكلة الخلق والتكوين والبحث عن البقاء، وبعض التصورات الأسطورية التي حفلت بها القصيدة الشعرية آنذاك.

تختلف قضية الخلق والتكوين في ظهورها من شاعر لآخر. وربما يعود هذا الاختلاف بالأساس إلى ثقافة الشاعر واهتمامه في شعره بالقضايا الدينية المختلفة، وهذا لا ينفي ظهورها عند البعض الأخر من الشعراء كإشارات في أغراض أخرى لا ينحصر فيها نظم القصيدة في المعتقد الديني وما يتصل به، وبما أن القصيدة الشعرية في تلك الفترة تُمثل تكريسا لثقافة المجتمع ولواقعة المعرفي، فإن الوقوف على ذلك يبدو جليا أكثر عند عدي بن زيد العبادي الذي يقول مفصلا في قصة الخلق [1]:

اسْمَعْ حَديثاً كما يَوْماً تحدِّثُهُ عَنْ ظَهْرِ غَيْبٍ إذا ما سائِلٌ سَأَلَا
أَن كيفَ أَبْدَى إلَهُ الْخَلْقَ نِعْـمَتَهُ فِينَا وعَـــرَّفَنَا آياتِــــهِ الْأُولَا

يعهد الشاعر في قصيدته إلى تقديم مشهد مفصل عن خلق الكون، ولعل أول ما يمكن ملاحظته في مشهد التكوين، هو حرص الشاعر على توصيل معرفته متبعا منهجا تفصيليا في سردها، وربما يكون ذلك نابعا من وعيه التام بأهمية الخطاب الذي يطرحه، ومدركا في الوقت ذاته لبعده وأثره المعرفي الذي يتركه في المتلقين، وهذا ما جعل الشاعر يأمل من وراء خطابه إلى نشر معرفة متكاملة حول القضية.

ما من شك في أن الخطاب الذي يرسله الشاعر يستند في عملية تكوينه إلى مرجعيات ثقافية مختلفة، قد تكون المرجعية الدينية أبرزها، بالإضافة إلى الموروث الشعبي والأسطوري، فهذه المرجعيات أعطت الخطاب الشعري قيمة أكثر من الناحية الفكرية والفنية، ولعل مرد ذلك قيمة هذه المرجعيات وأثرها في

[1]- ديوانه، ص158.

المتلقي في الفترة التي أنتج فيها الخطاب، كما أن هذا الخطاب الناشئ ربما يكون قد عرض لقضية طالما استعصت عن الوعي الإنساني لما يلفها من الغموض، ألا وهي قضية الخلق، فالقيمة المعرفية هي التي زادت في أهمية الخطاب واكسبته أهمية بالغة.

تتحدد قيمة الخطاب المعرفي في مطلع الأبيات؛ والذي جسده الشاعر فنيا باستخدام الصيغة الطلبية. التي يؤكدها فعل الأمر "اسمع"، ولعل الشاعر أراد من خلال صيغة الطلب أن تكون بديلا لتلك التساؤلات التي ما فتئ الإنسان يطرحها في كل مرة عن حقيقته الخلق وبداية العالم، وعن وجود الإنسان.

يسيطر البعد الديني على المرجعيات الفكرية المساهمة في تشكيل الخطاب؛ لأن المعرفة الدينية التي يطرحها النص عن الخلق، تتقاطع مع فكرة الخلق التي تحدثت عنها الكتب السماوية وبخاصة النص التوراتي(*).

يبدأ عدي بن زيد برسم حالة العماء والسرمدية التي سبقت مرحلة الخلق، أو ما يعرف بالظلمة الأولى، فيقول[1]:

كانَتْ رِيَاحاً وماءً ذا عُرَانِيـةٍ وظُلْمَةً لَمْ يَـــدَعْ فَتْقاً ولا خَلَلا(**)

تمثل مرحلة السرمدية المرحلة الأولى قبل خلق الكون، حسب تصورات الفكر الإنساني والذي خطته أساطيره، من ذلك ما جاء في الأساطير السومرية والبابلية، وهذا ما يطلعنا عليه النص البابلي حول فكرة التكوين والذي جاء فيه:

عندما في الأعالي لم يكن هناك سمك.

وفي الأسفل لم يكن هناك أرض.

لم يكـن سوى أبسو أبوهم

وممو وتعامة التي حملت بهم جميعا.

(*)-نقصد هنا بقصة الخلق كما وردت في التوراة بعد تحريفها، وأمر التحريف تحدث عنه النص القرآني: ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿فَوَيْلٌ للذِينَ يَكْتُبُونَ الكِتَاب بِأَيْدِيهِمْ ثُمَ يَقُولُونَ هَذَا مِن عِندْ الله لَيَشترُوا بِهِ ثَمَنًا قَلِيلاً لَهُمْ أَيْدِيهِم فَوَيْلٌ لَهُمْ مِمَّا كَتَبَتْ أَيْدِيهِمْ و وَيلٌ لَهُم مِمَّا يَكْسِبُونَ﴾ البقرة الآية [79].ويقول تعالى أيضا: ﴿ وَلَوْ أَنَّهُمْ أَقَامُوا التَّوْرَاةَ وَالْإِنْجِيلَ وَمَا أُنْزِلَ إِلَيْهِمْ مِنْ رَبِّهِمْ لَأَكَلُوا مِنْ فَوْقِهِمْ وَمِنْ تَحْتِ أَرْجُلِهِمْ ۚ مِنْهُمْ أُمَّةٌ مُقْتَصِدَةٌ ۖ وَكَثِيرٌ مِنْهُمْ سَاءَ مَا يَعْمَلُونَ* يَا أَيُّهَا الرَّسُولُ بَلِّغْ مَا أُنْزِلَ إِلَيْكَ مِنْ رَبِّكَ ۖ وَإِنْ لَمْ تَفْعَلْ فَمَا بَلَّغْتَ رِسَالَتَهُ ۚ وَاللَّهُ يَعْصِمُكَ مِنَ النَّاسِ ۗ إِنَّ اللَّهَ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الْكَافِرِينَ* قُلْ يَا أَهْلَ الْكِتَابِ لَسْتُمْ عَلَىٰ شَيْءٍ حَتَّىٰ تُقِيمُوا التَّوْرَاةَ وَالْإِنْجِيلَ وَمَا أُنْزِلَ إِلَيْكُمْ مِنْ رَبِّكُمْ ۗ وَلَيَزِيدَنَّ كَثِيرًا مِنْهُمْ مَا أُنْزِلَ إِلَيْكَ مِنْ رَبِّكَ طُغْيَانًا وَكُفْرًا ۖ فَلَا تَأْسَ عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ﴾ سورة المائدة [66- 67- 98].وينظر: المائدة الآيات [43- 44- 45] وينظر: سورة هود [110]، وينظر: سورة الجمعة الآيات [05- 06-07-08] وينظر: آل عمران [93-49].

[1]- ديوانه.ص158.

(**)- **العرانية**: مد السيل

يمـزجون أمواههم معاً [1].

يصور النص البابلي حالة السرمدية السابقة لعملية الخلق، وهو التصور ذاته الذي نجده في النص التوراتي المجسد لفكر خلق العالم [*]، وتنظيمه بعد حالة الفوضى التي كانت سائدة فيه.

إن التشابه الحاصل بين النصوص المختلفة والتي تنتمي إلى أزمنة متفاوتة، يرجح فرضية عودها في انتظامها إلى أصل واحد، رغم أنها لا تنتظم إلى واقع ثقافي متجانس ومتواصل، فالانقطاع الزماني بينهما واضح؛ لأن الحضارة الأشورية —عل سبيل المثال– بعيدة عن الحضارة السومرية بعد الأشورية عن زماننا، وسومر منقطعة عن آشور أكثر من انقطاع آشور عنا، "لقد كان الآشوريون وهم ورثة ثلاث آلاف عام من حضارة وادي الرافدين، ومع ذلك لم يكن بينهم مُتعلم واحد يعرف شيئا عن الثقافة السومرية وتاريخها وملوكها، ولم تكن النصوص السومرية القليلة الموجودة في مكتبة آشور بانبيال إلا نسخا عن أصول قديمة لا يعرف أحد عن أصلها وفصلها" [2].

تتجاوز أساطير الخلق البعد الزماني والتفاوت بين الحضارات لتشكل لنا قصصا متشابها إلى حد كبير، وهذا التشابه في الأصول نجد أثره واضح في قصيدة عدي بن زيد، والذي يبدو على أنه ملم بتفاصيل القصة، ولعل ما يعضد هذا التصور أنه جاء بها مرتبة ومنسجمة بنفس الهيئة التي وردت عليها في قصص الخلق في المصادر الأخرى.

فإذا كانت فكرة عدي بن زيد حول الخلق تجعل من الماء والرياح عنصرين أساسين في عملية الخلق، فإن الأسطورة السومرية تجعل من الهواء عنصرا رئيسا في الفصل بين الأرض والسماء، لأن الأم الكونية (ممو) في أعماقها المظلمة تنجب كتلة جبل الكون (السماء والأرض) ومن لقاح السماء والأرض ولد الهواء الذي تمدد وباعد بين أبويه، وهكذا ظهرت معالم الكون الأولى، والتي كررتها الأسطورة البابلية، فخروج الأم تهامة

---

[1]- فراس سواح الأسطورة والمعنى، ص38.

[**]- تتألف قصة الخلق في التوراة من ثمانية أوامر إلهية نفذت في ستة أيام وتبعها يوم سابع للراحة.

«في البدء خلق الله السموات والأرض. وكانت الأرض قربة خالية، وعلى وجه الغمر ظلمة وروح الله يرف على وجه المياه، وقال الله ليكن نور فكان نور».

– يبدأ النص برسم حالة الفوضى والخراب الذي عمّ الكون في اللحظات الأولى التالية لخلق السماوات والأرض، وكيف خلق الله النور وفصل بينه وبين الظلمة، وكان إذا أراد أمرًا أن يقول له كن فيكون، فخلق بمشيئته وكلمته ما في السموات والأرض وما بينهما وأتم الخلق في ستة أيام.

– هناك روايتان تناولتا قصة الخلق، وأما الرواية الأولى فتنسب للمصدر الكهنوتي، وتعطي سردًا موجزًا لأحداث الخلق يوما بيوم، ينظر تفاصيل الخلق التوراتي (العهد القديم).

[2]- السابق، ص 36.

من حالة العماء والهيولى، لم يكن بمحض إرادتها وإنما كرهًا، حيث يشن عليها أولادها حربا شعواء بقيادة كبيرهم (مردوخ) الذي يقتل الأم الأزلية (تهامة) ويشطرها شطرين، يرفع الشطر الأول ويسميه سماء، ويبسط الشطر الثاني ويسميه الأرض[1].

غير أن الأمر الذي يجب الإشارة إليه، هو الاختلاف بين القصة التوراتية في مطلعها حول الخلق وبين فكرة الخلق عند عدي بن زيد، فإذا كان الشاعر يصف حالة العماء والرياح والظلمة، وهي قوة عمياء تفعل ما تشاء، فهي في الرواية التوراتية غير ذلك، لأن روح الله كان يرف على وجه الماء، يقول النص التوراتي «في البدء خلق الله السموات والأرض، وكانت الأرض خربة خالية وعلى وجه الغمر ظلمة وروح الله يرف على وجه الحياة، وقال الله ليكن نور فكان نور»[2].

إن التباين بين قصة الخلق عند عدي بن زيد وقصة الخلق التوراتية في المطلع، يجعلنا نتساءل عن الأصول التي اعتمده الشاعر في بناء قصته، وبخاصة لما نعلم أن القصة في بداياتها كما وردت عند عدي بن زيد تتطابق إلى حد بعيد مع ما أورده الإخباريون العرب في هذا الجانب، «لما أراد الله أن يخلق الأرض أمر الرياح جميعا أن تثور فثارت حتى هيّجت الحياة وأثارت الأمواج، فصار يضرب بعضها ببعض، فلم تزل الرياح تضرب بالماء حتى أزبد وتراكم الزبد فصار منه حشفة بيضاء، فصارت ربوة كهيئة التل العظيم، فجعل الماء يقل والزبد ينمو بقدرة الله تعالى حتى بلغ ما بلغ وأغدق الماء من حوله فصارت الأرض كالكرة البارکة في الماء»[3].

إن التشابه الكبير إن لم نقل التطابق بين القصتين يجعلنا نفترض عودتهما إلى أصل واحد ، يشترك في تفاصيله الكبرى مع ما وُجد في قصص الخلق عند معظم الشعوب التي تعاقبت على المنطقة، بما في ذلك ما ورد عند أهل الكتب السماوية، رغم الاختلاف في بعض الجزئيات، وبخاصة أثناء الحديث عن البدايات الأولى لخلق الكون.

---

(1)- فراس السواح، مغامرة العقل للأولى، ص 55.

(2)- العهد القديم، سفر التكوين، 101.

(3)- محمد بن أحمد بن إياس الحنفي المصري، بدائع الزهور في وقائع الدهور، مطابع الشعب 1960م، ص 07.

ما يلبث الشاعر أن يُوافق الرواية التوراتية في تفاصيل قصة الخلق، وبنفس الترتيب الذي وُجد في الموروث الشعبي للأمم شعوب القديمة، وعلى ذلك من المرجح أن يكون الترتيب التوراتي(*) هو المتبع من طرف الشاعر،" هذا الترتيب الذي نستطيع أن نميز منه ثلاث مراحل تاريخية هامة في عملية الخلق.

1- السرمدية السابقة على فعالية الألوهة.

2- الزمن الكوز موغوني أي زمن الخلق والتكوين.

3- زمن الأصول والتنظيم"[1].

تبدو هذه المراحل واضحة في أبيات عدي بن زيد، وبنوع من التسلسل الخاضع إلى منطق الأساطير القديمة حول فكرة الخلق. وذلك في قوله[2]:

فأَمَرَ الظُّلْمَةَ السَّوْدَاءَ فَانْكَشَفَتْ وَعَزَلَ الماءَ عَمَّا كانَ قَدْ شَـغَلا
وبَسَطَ الْأَرْضَ بَسْطاً ثُمَّ قَـدَّرَها تَحْتَ السَّماءِ سَواءً مِثْلَ ما فَعَلا
وجَعَلَ الشَّمْسَ مِصْرًا لا خَفَاءَ بِه بَيْنَ النَّهارِ وبَيْنَ اللَّيْلِ قَدْ فَـصَلا(**)

يتم خلق الكون في ستة أيام، وهذا التحديد ربما يكون من وحي الفكر التوراتي، الذي يكون فيه خلق الإنسان آخر مرحلة من مراحل الخلق، يقول عدي بن زيد [3]:

(*)- ترتيب قصة الخلق في التوراة يكون على النحو التالي:

- اليوم الأول: خلق الله النور وهذا أول أمر إلهي (ليكن نور) وفصل النور عن الظلمة فسمي "النهار" و"الليل".

- اليوم الثاني: خلق الجلد وهذا ثاني أمر ليكن جلد ليفصل بين المياه التي تحت الجلد والمياه التي فوق الجلد يمس الجلد "السماء".

- اليوم الثالث: أمر الله المياه التي تحت السماء أن تجتمع في مكان واحد وأن تظهر اليابسة، وهذا الأمر الثالث، سمى "الأرض" و"البحر"، والأمر الرابع عندما أمر الأرض أن ننتج عشبا وبقلا وأشجارا وثمراً.

- اليوم الرابع: خلق الله الأنوار أي الشمس والقمر في جلد السماء (الأمر الخامس) ليفصل النور عن الظلمة وتكون علامات للأيام والفصول والسنين.

- اليوم الخامس: أمر الله البحار أن تفيض بزحافات حية، وأن تطير الطيور في جلد السماء (الأمر السادس) أي خلق الطيور ومخلوقات البحر وأمرها بالتكاثر.

- اليوم السادس: أمر الله اليابسة أن تخرج مخلوقات حية (الأمر السابع) أن خلق البهائم والوحوش والذبابات. ثم خلق الإنسان ذكرا وأنثى على صورته وشبهه (الأمر الثامن) وقال لهم أثمروا واكثروا وأملاؤها وأخضعوها وتسلطوا على سمك البحر وعلى طير السماء وكل حيوان يدب على الأرض.

- اليوم السابع: يعد إكمال خلق السماوات والأرض، فزع الله في اليوم السابع من علمه الذي عمل فاشراح في اليوم السابع من جميع عمله الذي عمل، وبارك الله في اليوم السابع وقدسه لأنه في استراح من جميع عمله.

(1)- فراس السواح الأسطورة والمعنى، ص 37.

(2)- ديوانه.ص158.

(**)-**المصر**: الحاجز والحدبين الشيئين

(3)- نفسه، ص 158.

قَضَى لِسِــتَّةِ أَيَّامٍ خَلِيــقَتَهُ وكانَ آخِـــرَها أَنَّ صَـوَّرَ الرَّجُلا
دَعَاهُ آدَمَ صَوْتاً فاْستَجابَ لَه بِنَفْحَةِ الرُّوحِ في الجَّسْمِ الَّذي جَبِلا[*]

يظهر بجلاء تأثر عدي بن زيد بالفكر الأسطوري حول أصل الإنسان الذي يرجع إلى الطين، وهذا ما نجده أيضا في النص التوراتي، فقد جاء في سفر التكوين «وجبل الرب الإله آدم تراباً من الأرض، ونفخ في أنفه نسمة حياة فصار أدم نفسا حية، وغرس الرب الإله جنة في عدن شرقا، ووضع هناك آدم الذي جبله»[1].

ربما يعود هذا الاعتقاد حول أصل الإنسان إلى ذلك المعتقد الذي شاع عند كل الشعوب القديمة، ثم ورثته التوراة من بعدهم، وربما يكون تطورا لمعتقد ساد في بلاد الشرق القديم، والذي يُقر بأن الإنسان الأول خُلق من طين، أو من دم إله مقتول[2].

تتم عملية الخلق السومرية التي تتشابه إلى حد بعيد مع أسطورة الخلق البابلية في الأصل الطيني للإنسان،" ففي الأسطورة البابلية عندما آن الأوان توجه الخمسون الكبار الأرباب إلى الربة الأم مامي طالبين: اصنعي لنا بشرا يقومون بكافة الأعمال، فأومأت الربة الأم برأسها موافقة، وقالت: اقتلوا أحد الأرباب، فالإنسان يجب أن يتكون من طين ودم أحد الأرباب، طرحت الأرباب أوراق الحظ، وقتلوا الإله الذي وقع عليه النصيب ثم جلبوا دمه إلى مامي أم الأرباب. عجن أربعة عشر إلها الدم مع طينه من تراب، وتولت مامي بتجزئة العجين إلى أربعة عشر قطعة ثم صنعت من الطين الممزوج بدم أحد الأرباب سبعة رجال وسبع نساء، ونفخت فيهم نفس الحياة، وهكذا أخلقت مامي نسل البشر من سبعة أزواج نصفهم ذكور والنصف الآخر إناث"[3].

لا تغيب فكرة خلق زوج آدم عن مخيلة عدي بن زيد والتي يقول فيها[4]:

ثُمَّتَ أَوْرَثَهُ اْلفِرْدَوْسَ يَعْمُرُها وزَوْجُهُ صُنُعَةً مِنْ ضِلْعِهِ جَــعَلا

(وزوجه صنعة من ظلعه جعلا)، وهو يقتفي أثر الرواية التوراتية . والتي جاء فيها: «فأوقع الرب الإله سباتا على آدم فنام، فأخذوا واحدة من أضلاعه، وملأ مكانها لحماً، وبنى الرب الإله الضلع التي أخذها من

(*)- **جُبلا**: خلق

(1)- التوراة سفر التكوين، 2- 8- 9.

(2)- يُنظر: كرابسيك هاينز، حكايات وأساطير عالم الشرق القديم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د/ط)، 1983، ص 55- 56.

(3)- يُنظر: المرجع نفسه، ص 73ومابعها.

(4)- ديوانه، ص 158.

آدم امرأة، واحضرها إلى آدم، فقال آدم: هذا الآن عظم من عظامي، ولحم من لحمي، وهذه تدعى امرأة لأنها من امرءٍ أُخذت[1].ثم يتحدث بعد ذلك عن الخطيئة ونزول آدم وحواء من الجنة، ومعها بدأت رحلة الإنسان مع الجوع والأوصاب والعلل، فيقول[2]:

لَمْ يَنْهَهُ رَبُّهُ عَنْ غَيْرِ واحِدَةٍ مِنْ شَجَرٍ طَيِّبٍ: أَنْ شَمَّ أَوْ أَكَلَا
فكَانَتِ الْحَيَّةُ الرَّقْشَاءُ إِذْ خُلِقَت كما تَرَى ناقةً في الْخَلْقِ أو جَمَلاً
فعَمَدا لِلَّتِي عَنْ أَكْلِهَا نُهْيا بِأَمْرِ حَوَّاء لَمْ تَأْخُذْ لَهُ الدَّغَلا
كِلَاهُمَا خاطَ إِذْ بُزَّا لُبُوسَهُمَا مِنْ وَرَقِ التِّينِ ثَوْبًا لَمْ يَكُن غُزِلا
فَلَاطَها اللهُ إِذْ أَغْوَتْ خَلِيفَتَهُ طُولَ اللَّيالي ولَمْ يَجْعَلْ لَهَا أَجَلا
تَمْشي عَلَى بَطْنِهَا في الدَّهْر ماعَمَرَتْ والتُّرْبُ تَأْكُلُهَ حُزْناً وإِنْ سَهُلا
فأَتْعَبا أَبَوانا في حَياتِهِما وأَوجَدا الجُوْعَ والْأَوْصَابَ والعِلَلا[*]

تنجلي الثقافة الدينية والأسطورية التي يحوزها عدي بن زيد في فكره، وهذا من خلال شعره؛ فالشاعر يوظف مراحل الخلق والتكوين بتسلسل ينبئ عن وعي تام بمضمونها ومغزاها، وهو الأمر الذي أتاح له أن يتخذ دور المعلم صاحب المعرفة والذي يريد أن يوصلها إلى جمهور متلقين في قالب فني جميل من شأنه أن يروي ظمأ السؤال الذي يؤرق الألباب والعقول في فترة ما قبل الإسلام. يقول عدي بن زيد[3]:

وأُوتِيا الْمُلْكَ و الْإِنْجِيلَ نَقْرَؤُهُ نَشْفِي بِحِكْمَتِه أَحْلَامنا عِلَلا [**]

إن المتأمل في صياغة قصة الخلق عند عدي بن زيدٌ يدرك ذلك التداخل والتشابه الكبيرين مع الروايات السومرية والبابلية والتوراتية؛ وقد يرجع هذا التماثل إلى بعض النصوص القديمة والتي تداولتها الشعوب المتعاقبة على المنطقة، وبقيت لها قداستها تحيا بين الناس، إما من طريق الأخذ المباشر من الكتب السماوية بعد تحريفها، أو عن طريق التداول الشفهي كموروث شعبي تحتفظ به الذاكرة الجماعية.

لعل ما يسند هذه الفرضية، حديث الشاعر عن فعل القراءة، الذي يحيلنا إلى شغف العرب قبل الإسلام بالمعرفة وشيوعها بين فئة منهم وفي ذلك إشارة ضمنية إلى الأنساق المعرفية المختلفة التي كان يمتح

(1)- ينظر: سفر التكوين، 2- 22- 23- 24.

(*)- **بزا لبوسهما**: سُليا ثيابهما. **لاطها**: ألصقها

(2)- ديوانه، ص 159.

(3)- نفسه، ص160.

(**)- **الأحلام**: العقول.

منها الشعراء، إما بطريقة مباشرة أو غير مباشرة عن طريق السماع والتداول، مثلما كان حاصل في مملكة الحيرة التي يظهر على أنها كانت على قدر كبير من شيوع المعرفة والعلم بين ساكنيها بحكم مجاورتها لبعض الدول كالشام وبلاد الأنباط، والتي كانت معارفها قائمة في بعض الأحيان على أفكار وتصورات أسطورية حول بعض القضايا.

2-3- الطلل بعث للحياة أم تكرار لقصة الخلق

من المرجح أن يكون الشعراء العرب قبل الإسلام قد وجدوا فضاء فكريا خصبا يتكئون عليه في إثراء مضامين قصائدهم الفكرية، سواء بالأخذ المباشر كما حصل في أبيات عدي بن زيد، أو بتسرب بعض الأنماط الفكرية إلى مواضيع القصيدة الأخرى، وبخاصة تلك العناصر التي تتكرر بين الشعراء وتختص بالحديث عن القضايا المشتركة بين الناس وتُلامس هواجسهم كفكرة الفناء والمصير وبعث الحياة وإعادتها، من ذلك ما كان يحصل في وحدة الطلل وبعث الحياة فيه، كما تجسد ذلك صورة الأطلال عند لبيد بن ربيعة في قوله(1):

عَفَتِ الدِّيارُ مَحَلُّها فَمُقَامُها بِمِنًى تَأَبَّـــدَ غَوْلُهَا فَرِجَامُها
فَمَدَافِعُ الرَّيَّانِ عُـــرِّيَ رَسْمُهَا خَلَقًا كَمَا ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلامُها
دِمَنٌ تَجَرَّمَ بَعْـــدَ عَهدِ أنيسها حِجَجٌ خَـلَوْنَ حَلَا لُهَا وحَرَامُها
رُزِقَتْ مَرَابِـــيعَ النُّجومِ وَصابَهَا وَدْقُ الرَّوَاعِـدِ جَوْدُهَا فَرِهامُها

يعلن الهاجس الشعري عند لبيد عن نفسه في بداية المطلع من خلال محاولة بعث الحياة في الطلل الدارس ومن ثمة تجاوز حالة الفناء والجدب الذي يخيم على الديار، فتتصادم الرغبة الإنسانية في البقاء مع إرادة القدر التي تفرض منطقها من خلال الفعل (عفت) الذي يحمل دلالات الانمحاء والإعفاء والزوال الذي لا عود بعده للحياة إلا بتدخل قوى قد تفوق أفق توقع المتلقي؛ لأن الشاعر حين يرسم مشهد الزوال والانتهاء يلجأ إلى حشد الأفعال(عفت/ تأبّد/ عُرِّي) وهي الصيغ الفعلية التي تزيد في تعميق مأساة الفناء، وكأن الكون لم يخلق من قبل، ولم تبعث فيه الحياة، والمشهد يحاكي إلى حد بعيد مشهد الكون قبل مرحلة الخلق الأولى، فلا مبدل إذا لإرادة الخلق إلا من يخلق ذاته.

(1)- ديوانه، ص163-164.

يلجأ لبيد بن ربيعة إلى توظيف بعض الألفاظ التي تعود بالنص إلى زمن الخلق الأول من ذلك لفظة (خلقا) والتي لم تكن إلا لتؤدي وظيفة الربط بين الواقع الراهن القائم بفكرة النشأة الأولى، وخلق الحياة التي لا تغيب عن وعي الشاعر وكأنها هاجسه الأول، ثم تأتي (كما ضمن الوحي سلامها) لتعزز ارتباط النص الطللي بمنابع الخلق الأولى، فكأن النص يتناص من جهة المعنى مع النص الديني ومع الموروث الشعبي، فالوحي الذي يتحدث عنه الشاعر هو الذي رسم لنا الصورة الأولى للكون والتي تتضمن حالة الإقفار والجدب التي كانت عليها الأرض في البداية، كما ورد في النص التوراتي «في البدء خلق الله السماوات والأرض، وكانت الأرض خربة وخالية»[1].

تتدخل الميثولوجيا كطرف أساس في معادلة بعث الحياة في الطلل ومن ثمة انتشاله من عتمة الموت المخيم على الديار، تأمل كيف يستحضر الشاعر طقوسه لتحقيق مبتغاه الذي يطمح معه إلى بعث الحياة في الطلل الذي يرمز هاهنا للوجود، أو لنقل هو صورة الكون المصغرة. يمثل الطقس الذي يمارسه الشاعر على الطلل من خلال دعوى الاستمطار الجانب العملي المصاحب لأسطورة البعث وإعادة الحياة.

يستعين الشاعر ببعض التصورات الميثولوجية للجماعة التي تسند المطر والرزق إلى مرابيع النجوم ومواضعها .كما أن الشاعر يعول على سحر لغته الشعرية لتتكفل بإعادة الحياة، هي اللغة التي تختصر الزمن وتستحضر أمطار السنة جميعا في لحظة واحدة وذلك ما تجسد في قوله[2]:

مِنْ كُلِ سَــارِيَةٍ وَغَادٍ مُدْجِنٍ وَعَشِــــيَّةٍ مُتَجَاوِبٍ إِرْزَامُها
فعلا فـــروع ٱلأَيْهُقَانِ وَ أَطْفَلَتْ بالجَلْهَتَينِ ظِباؤها وَنَــعَامُها
والعِينُ ساكِنَةٌ عَلى أَطلائِها عُوذًا تَأَجَّلُ بالفَضاءِ بِهامُها

يرغب الشاعر في تحدي واقع الموت والإعفاء باستعمال لغته الشعرية والسحرية التي تستجيب لها الطبيعة فتنتفض الحياة من رحم الموت معلنة على وجودها فتهتز ويربو نباتها ثم يتكاثر حيوانها، بشكل مكثف لأن إرادة الخلق وفاعلية الطقوس السحرية أرادت ذلك.

تنتهي حركية الخلق والبعث ليعود الهدوء والاستقرار إلى الديار، وكأني بالشاعر يحاكي مشهد الخلق عند الشعوب الأولى وتصوراتهم حول النشأة والتكوين، من ذلك ما جاء في أسطورة التكوين الفينيقية والتي

(1)- سفر التكوين، 1- 1- 2.

(2)- ديوانه، ص 164-165.

جاء فيها: " في البدء، لم يكن هناك سوى هواء عاصف وخواء مظلم، ثم أن هذا الهواء وقع في حب مبادئه الخاصة وتمازج، ذلك التمازج دُعي الرغبة، وهي مبدأ خلق جميع الأشياء، ولم يكن للهواء معرفة بما فعل، وقد نشأ عن تمازج الهواء موت، الذي كان عبارة عن كتلة من الطين أو مجموعة من العناصر المائية المثمرة، وهو بذرة خلق وأصل الأشياء، ثم استضاء الهواء بالتهاب اليابس والبحر، وسُيرت الرياح واليوم، وهطل المطر على الأرض مدرارا، وبتأثير حرارة الشمس انفصلت الأشياء وطارت من مكانها لتتصادم في الجو، فنشأت البروق والرعود وعلى صوتها أفاقت ذوات الحياة مذعورة، وراحت تنتقل على اليابسة وفي البحر ذكورا و إناثا..." [1]

قد يكون من العسير على الفكر أن يطمئن إلى العلاقة بين النصين، النص الفينيقي وما ورد في قصيدة لبيد بن ربيعة العامري؛ وذلك راجع إلى بُعد العهد بينهما، بيد أن تجاورهما مكانيا والعلاقة اللغوية القائمة بينهما قد تُقرب هذا التباعد، كما أن مغزاهما يمدُّ خيوط التواصل بين النصين؛ فهما يشيران ولو بشكل ضمني إلى بعض التصورات الميثولوجية لشعوب المنطقة حول فكرة بعث الحياة والانتصار على الموت.

وأما طقوس الاستمطار التي كانت شائعة عند العرب قبل الإسلام ، وهم الذين أدركوا أن نزول المطر يمثل حفظا لحياتهم " ومن طقوسهم التي تؤيد هذا الزعم، أنه حين يمتنع المطر تُقدم أنواع الشعائر لاستنزاله، وكذلك القول عن صلاة الاستسقاء التي اختص بها بعضهم لاستنزال المطر في زمن الجدب "[2].

ومن أساطيرهم أيضا أنهم كانوا يُشعلون مواد نباتية سريعة الاحتراق يعلقونها بأذناب البقر بعد أن يصعدوا بها إلى جبل وعر، وكان هذا العمل في زعمهم سببا كافيا لنزول الغيث، بالإضافة إلى نار الاستسقاء التي كانت تُصطحب بضجيج الأدعية والتضرع [3].

من المهم القول إن الوعي بالأسطورة يختلف إلى حد كبير بين النصين، نص عدي بن زيد ونص لبيد بن ربيعة العامري، غير أن هواجس الخلق والتكوين تكاد تكون متشابهة، تشابه الرسالة المعرفية للشعر العربي قبل الإسلام، والصادرة عن وعي فكري وثقافي مشترك بين شعرائه والذي يكون فيه النسق الأسطوري أحد مكوناته الأساسية.

---

[1]- فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص41.

[2]- محمود سليم الحوت، في طريق الميثولوجيا عند العرب، ص 116.

[3]- يُنظر: المرجع نفسه ص 117.

فرض النسق الأسطوري وجوده على الوعي الشعري قبل الإسلام شأنه شأن النسق الديني؛ لأن الأسطورة تمثل جزءا هاما من ثقافة الجماعة العربية التي تعتبر امتداد لواقع أسطوري خصب يمتد في أصله إلى عهود وسحيقة، وبخاصة عندما نعلم بأن الأسطورة مثلت الجانب الأبرز للوعي الثقافي في تلك الأزمنة.

لا يمكن لأي نص إبداعي أن يتجرد من مكونات ثقافة المجتمع في أي عصر من العصور، ولما كانت الأسطورة واحدة من أبرز النصوص المحركة للفكر في تعامله مع الوجود الطبيعي ومواجهة المخاطر التي تتربص بالإنسان، من خلال التعامل مع ما يستجد على الإنسان بالطقوس المختلفة إما قولا أو فعلا. فإن الأسطورة هي الجهد الفكري الذي واجه به الإنسان الطبيعة واحتمى بقداستها، وكان لجوئه إليها بغية تشكيل معرفة تجعله يوائم بين تطلعاته وبين ما يحيط به من قوانين طبيعية صارمة.

وبما أن الخطاب الشعري قبل الإسلام مثّل تطلعات المجتمع في بحثه الدائم عن المعرفة، وحل معضلاته المرتبطة في الأساس بالبقاء أساسا عمد الشعراء إلى الاستثمار في الأسطورة لإعادة خلقها من جديد وبعث الحياة فيها، فبعثت بشكل فنيا وجمالي وهي في أحضان الشعر.

تحضر الأسطورة في الخطاب الشعري حضورا لافتا، وأما طبيعة هذا الحضور فيكون بشكل غير مباشر من خلال تسلل بعض التصورات الميثولوجية التي تُصاحب وُلوج اللفظ إلى عالم النص الشعري، وقد يكون حضورها بشكل مباشر مع القصص الذي بقي يُمثل موروثا متداولا بين شعوب المنطقة.

ولأن الأسطورة تتحول إلى فكر روحاني بالدرجة الأولى؛ فإنها تسكن هواجس الشعراء بشكل لا واع لتساهم في إثراء الخطاب الشعري وتضيف له ذلك العبق الذي يجعله يلقى القبول عند المتلقين؛ لأنه يُثير الجانب الروحاني فيهم ويُعيد إنتاج أساطيرهم في قالب فني يحسسهم بجمال ثقافتهم ويُخلد موروثهم.

أَبرزَ الشعراء ثقافة ومعارف الجماعة في أبهى حلة، وبخاصة عندما يتعلق الأمر ببعض المشكلات الأساسية التي أثارت فضول الجماعة وأرقت مضاجعها، كالقضايا المتعلقة أساسا بالوجود الإنسان كقضية الخلق، والبقاء، ومصير الإنسان.

الفصل الرابع

النسق الوجودي

توطئة

يشدنا الحديث عن الوجود الطبيعي(*) إلى تَمَثُّل ذلك الفضاء الرحب، المنفتح أمام الخيال، فيبعث فيه استلهام أبدع المشاهد، وأجمل الصور لتتناغم معه النفس العطشى لمطلب الجمال، والذي يتمظهر في النظام الكوني الذي يتسم بطابعه النسقي المتجانس ببعديه الزماني والمكاني.

يحتكم النسق الوجودي – مجال الدراسة–إلى معايير الزمان وسلطة المكان، فلا يمكن أن للفكر يتمثل وجوده خارج هذا القانون الطبيعي الصارم الذي يفرض سلطته على كل شيء فيخضعه إليه، ولأن الفكر الإنساني فُطر على البحث في أسرار هذا النظام ومحاولة الكشف عن العلاقات المحبوكة بين عناصره، تجده يتأرجح بين قبول هذا الواقع حينا ورفضه حينا أخر، وبين هذا وذاك يتدخل الفن باعتباره ملاذا للإنسان منذ وجوده الأول، ليخلق المبدع من خلاله واقعا مثاليا ينزع معه عن واقعه الطبيعي، ولو مجازا ليكون الهدف من ورائه حيازة العالم.

يحاكي الفن في مثاليته جمال الكون لينسج علاقات بين الأجمل في مظاهر الطبيعة، لتكون من جهة منسجمة مع مطلب العقول الراغبة في النظام والإيقاع ، ومن جهة ثانية متوافقة مع مطامع النفوس التواقة إلى تحسس الجمال، وبذلك تكتمل رسالة الفن التي تهدف إلى خلق أثر جمالي في نفس المتلقي، وبخاصة إذا علمنا أن المتلقي يكتسب خبرته في الحكم على العمل الفني من خلال مرجعيات مختلفة قد تكون الطبيعة المتناسقة أبرزها؛ لأن الفن كما يقوله عنه ريد: "هو محاولة لابتكار أشكال سارة، وهذه الأشكال تقوم بإشباع إحساسنا بالجمال، ويحدث هذا الإشباع خاصة عندما نكون قادرين على تذوق الوحدة والتآلف الخاص بالعلاقات الشكلية فيما بين إدراكاتنا الحسية "(1).

كل عمل فني أصيل وجميل لا بد أن يكون فيه قدر من المحاكاة." والمحاكاة هنا ليست بالمعنى الأرسطي فقط، (محاكاة الأفعال) بل بمعنى التمثيل لجانب من الطبيعة بكل ما قد تشمل عليه من بشر وحيوانات ونباتات وجمادات، وحركة وسكون ...إلخ، وكذلك كل ما يحاول الفنان أن يجسده من خلال

(*)– عنونا هذا الفصل بالنسق الوجودي ونعني به الوجود الطبيعي، قناعة منا بأن الطبيعة التي يحيا فيها الشاعر تفرض نفسها أثناء تشكيل النص الشعري بشكل لافت؛ لأن هذا النسق يعتبر من أهم الأنساق وأقربها للخيال الشاعر لما يوفره من صور مادية يلجأ الشاعر في الغالب إلى محاكاتها ومن ثمة محاولة بناء معرفة فنية حولها. وبذلك كان قصدنا من النسق الوجودي مظاهر الطبيعة المختلفة وتعامل الشاعر معها كمعطى نسقي له أهميته.

(1)– شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجيا التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، العدد 267، مارس 2001، ص 23-24 .

عملية (الإحالة) إلى مرجعية اختارها في لحظة معينة من الطبيعة ، وحاول أن يمثلها " فنيا" بعد أن مثلها أو تمثلها عقليا"[1].

بما أن الشعر وجه من أوجه الفن، يعبر معه الشاعر عن موقف من الحياة، كما ينقل من خلاله وجهة نظره المعرفية حول العالم التي تتأسس على تقديم خبرة جديدة حول الوجود، تحدث هذه العملية بواسطة الكلمة، التي تمثل بالنسبة للشاعر الأداة الأولى التي يحدث بها الأثر فيصرف الوجوه إليه، ويشد الأسماع صوبه، بعد أن كانت مشدودة نحو الطبيعة، فيُقَدِّمَ عمله في أبهى حلة لِتبدو الأشياء التي التقطتها حواسه في الخارج بالنسبة للمتلقي وكأنه لم يكن له عهد بها يتحقق وبذلك الأثر الجمالي.

يتحدد دور الوظيفة الجمالية – كما يرى ياكبسون (Jakobson) – مع قدرتها على اجتذاب الانتباه نحو الرسالة الفنية نفسها وليست نحو أي شيء خارجها، أو أي شيء تقوم هذه الرسالة، أو العمل الفني بالإحالة إليه، فالرسالة الفنية تكون شعرية (أي جمالية) بالقدر الذي يتمكن تكوينها الخاص من خلاله أو عنده من اجتذاب الانتباه الخاص بالمتلقي إلى أصواتها وكلماتها، أو تنظيمها الخاص وليس إلى شيء آخر يقع خارجها [2].

تتفاعل الألفاظ الرؤيا الفنية ليمكن هذا التفاعل في النهاية الشاعر من خلق واقع مثالي يتحدى به الواقع القائم الذي قد يتعارض – في أحيان كثيرة– مع طموحاته وأماله، كما هو شأن الشاعر العربي قبل الإسلام والذي لم يقف موقف العاجز حيال ما يحيط به، كما أنه لم يبق مفزوعا متفرجا على معاندة الطبيعة له، بل حاول أن يتعامل مع محيطه بنظرة فنية ثاقبة للأشياء يفوح منها عبق الجمال حتى مع الأشياء الأكثر تعبيرا عن العدمية والفناء.

ولما كانت الطبيعة بمظاهرها المختلفة تمثل لوحة مفتوحة أمام المخيلة لتنسج منها أروع المشاهد المعبرة عن الموقف من الوجود، فإن الوجود الطبيعي قدم نفسه للمبدع كرافد له أهميته في عملية التشكيل الشعري، يغترف منه الشعراء كلما أعوزهم الحاجة إلى ذلك، فمثلما خضع الشاعر العربي لقوانينها الجائرة، تمرد عليها في بعض الأحيان، وتعايش معها أحيانا أخرى، محوّلا واقعة المكاني المأساوي إلى واقع ينبض بالحياة والحركة،

---

[1] – المرجع نفسه، ص 27 .

[2] – نفسه، ص 23.

مواجها سلطة الزمان بكل شموخ وثبات وعزيمة، متجاوزا الواقع الراهن اليائس بمد جســـور التواصل بين الماضي اليافـــــع والمستقبل المشرق.

في كنف المكان وفي رحاب الزمان قدم لنا الشاعر العربي أعماله الخالدة معبرة بصدق عن تعامله مع العالم؛ محاربا وعاشقا وضاربا في الصحراء، ومن هنا ارتأينا أن يكون حديثنا في هذا الجزء من الدراسة عن تمظهر النسق الوجودي في القصيدة العربية قبل الإسلام، باعتباره نسقا معرفيا له حضوره وقيمته فيها، من خلال عنصري الزمان والمكان؛ لأنهما يختصران الحدود التي تحرك فيها الخيال الشعري.

أولا: البعد المكاني

1- الصحراء

إذا جاز لنا أن نسم الشعر العربي قبل الإسلام فلا أصدق من وسمه بشعر الصحراء و البادية؛ لأنها شغلت مساحة واسعة فيه، فتجول الشعراء في فجاجها وخبروا واقعها المكاني بكل أبعاده، بعد أن لفحت شمسها الحارقة وجوهم وهم يجوبونها في رحلات مضنية تتذوق النفس معها مرارة الخوف، ويشقى البدن قبل شقاء الراحلة وإعيائها.

صارت الصحراء والارتحال الدائم في فلواتها قضية الشاعر الأساسية، فحلق بخياله الواسع يطوف أرجاءها، ويصور كل ما تقع عليه عينه من جماد ومتحرك، مراقبا حركة النجوم، ومتأملا تعاقب الكواكب والأجرام السماوية، معملا فكره في تبدل الزمان، وتهديد الدهر لحياته.

كافح الشاعر العربي بفنه لإثبات ذاته، مواجها قدره المحتوم الذي فرضته عليه البيئة الصحراوية القاسية، فتحمل مشاق الرحلة وصبر على المعاناة، فلم ينعم بالثبات، ولم يهنأ بالاستقرار وغابت عنه المتعة المنشودة، فأبدل هذا كله بالطموح والرغبة في البقاء والتمسك بالحياة متسلحا بالإرادة، محاولا استبطاء الزمن المشرق بصوره الزاهية، أقدم على ذلك مسنودا بفنه الشعري، فاستعاد ذكريات الوصال التي غيبها الزمن، مع تكرار وقفته على ربع المهجور، شاكيا همه للمكان المقفر، باكيا على الرسم الدارس.

هي صورة الصحراء التي غرست فيه القلق، وجعلت الهم هاجسه، فنشأت في نفسه معادلة الصراع بين الحياة و الموت، فصار كيانه مقسما بين طرفي المعادلة، مع ميل دائم لتغليب عنصر الحياة على الموت

والفناء؛ فانتصر لمظاهر الخير والعطاء، ليُكسب وُجوده قيما سامية، موشحا إياه بفضائل الكرم والجود واقراء الضيف ومساندة الضعيف.

يتحدث أحد الباحثين عن دور الصحراء في بناء الشخصية العربية فيقول:" هي التي كونت عاداتهم وفكرهم، وكلامهم واسمة إياهم بذلك التتابع والنقلات الفجائية ... والتي امتدت تقريبا إلى ضروب الحياة و الأدب العربيين "[(1)]، أما الباحثة الجغرافية سمبل (E.Semple) فتقول:" إن الصحاري و المراعي تغرس في أبنائها خصائص معينة وأخلاقيات مثل الشجاعة والإقدام، والفخر العنيد للرجل الحر واليقظة والحيطة و الشعور بالانتماء وقوة الملاحظة الحادة التي أوجدتها رتابة البيئة عديمة الملامح، كذلك إيجاد القدرة على إدراك أية تفصيلات "[(2)].

نقل الشاعر العربي قبل الإسلام واقعه الطبيعي، مبرزا موقفه منه وفق ما تفرضه عليه الطبيعة، وما يحسه في داخله من معاناة وشعور بالوحشة في مجاهل الصحراء، وهي الصــورة التي جاء بها امرؤ القيس قائلا [(3)]:

وَخَرْقٍ يَخَافُ الرَّكبُ أنْ يُدْلِجُوا بِه شديدًا عَلَى الأَسْفَارِ مُتَّسقُ الصُّوَى
مَهَامِهِ مَومَاةٍ من الأرضِ مُجْهَـلٍ تَدَاعَى عَلَى أعْلامِهِ البُومُ و الصَدَى
وَقَفْرٍ كَظَهْرِ التُّرسِ مُحْلِ مَضِلَّـةٍ مَعَاطَشُ مُجْرَى الماءِ طَامِسَةُ الفَـلَا
يَضِيقُ بِهَا الرُّكْبَانُ دَرْعًا وَلَا تَرَى بِهَا عَلَمًا يَبْدو مُبِينًـا وَلَا مَدَى
أَقُولُ لأَصْحَابِي النَّجَاءَ وَقَدْ بَدَتْ منَ الجُهْدِ فِي أعْنَاقِهِمْ نَشْوَةُ الكَرَى
فَصَبَّحْتُهُم ماءً بِيَهْمَـاءَ قَفْرَةٍ وَقَدْ حَلَّقَ النَّجْمُ اليَمَانِيُّ فاسْتَوَى

تزودنا هذه اللوحة بمشهد متكامل لأبعاد المكان، يكون عنصر التكثيف فيه هاجس الشاعر من خلال إيراد سبع مرادفات للصحراء، وهذا ما يعمق أكثر شعور الشاعر بالخوف من وحشة المكان الذي تحيط به الأهوال وتحاصره، وهذا ما زاد مخاوفه في أرجاء الخرق.

(1) – صلاح عبد الحافظ .الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، دار المعارف القاهرة، مصر، ص 05.
(2) – نفسه، ص 05.
(3) – امرؤ القيس، الديوان، تحقيق حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1989 ، ص 369.

تتخذ الصحراء دلالات متعددة ، بتعدد سماتها وصفاتها (الخرق، المهمة، الموماة، المجهل، القفر، الفلاة، البهماء)، فكل صفة من صفاتها تزيد في تعميق المعاناة، وتكشف المأساة، في هذا الفضاء الذي يواجه فيه المرء مصيره وحيدا .

يتوزع الشعور بالخوف على المشهد كله، فيأتي الفعل يخاف ليهيمن على أبعاد المكان مع حشد الأسباب المساندة لشيوعه وتمكّنه من نفس الشاعر كصوت البوم و الصدى، وغياب المعالم في الصحراء وهذا دليل آخر على امتدادها، ولعل ما يزيد من المعاناة غياب الماء الذي طمست منابعه وغارت في أغوار الصحراء، ثم يظهر التعب والكلل في خضم هذه المعاناة، ليبرز صوت الأنا المقاوم والمكابر مطلقا صرخته طالبا النجاة والإنقاذ للأصحاب (نحن)، وبذلك تظهر صورة البطل الذي لا تهزمه البيئة، معانقا حلمه بالوصول إلى نبع الماء فتخفق له الحياة في النهاية مع النجم اليماني المتوهج.

تختصر الأبيات المشهد العام الذي يعبر عن موقف الشاعر العربي قبل الإسلام الذي يصرح برهبته وقلقه وفزعه، غير أنه يُقبل على امتطاء الأهوال، وكأن في ذلك إعلان على رفع التحدي وقبول المغامرة والمخاطرة معا؛ لأن جزع النفس لا تكسره إلا قوة التحدي والمواجهة، ضاربا في الصحراء على ظهر ناقته، مخترقا صفحات السراب، طاويا بعد المكان، لا أنيس له على ذلك سوى الصبر والجلد والإصرار على الوصول إلى الهدف، وهي الصورة التي عبر عنها الأعشى حين جسد مغامراته في الصحراء قائلا[1]:

وَبَيْدَاءَ يَلْعَبُ فِيهَا السَّرَا ... بُ لَا يَهْتَدِي القَوْمُ فِيهَا مَسِيرَا

قَطَعْتُ إِذَا سَمِعَ السَّامِعُو ... نَ لِلْجُنْدُبِ الجَوْنِ فِيهَا صَرِيرَا

بِنَاجِيَةٍ كَأَتَانِ الثَّمِيلِ ... تُوَفِّي السُّرَى بَعْدَ أَيْنٍ عَسِيرَا

جُمَالِيَّةٍ تَغْتَلِي بِالرِّدَافْ ... إِذَا كَذَّبَ الآثِمَاتُ الهَجِيرَا

يتفنن الشاعر في تشكيل لوحة الصحراء، متخيرا لها الألفاظ الدالة على وحشتها (الإبادة/ السراب/ اللاهتداء) حتي لتبدو كأنها فضاء رحب من العدمية والسرمدية، يشعر معه الإنسان بعدم الانتماء حينما يغيب عنه الأنيس، فلا يستأنس إلا صرير الجندب الذي يزيد في تعميق الإحساس بالخوف في نفسه.

يسترسل الأعشى في تهويل مشاهد الإقفار التي يتراقص فيها السراب، فجاء استخدام الفعل (يلعب) ليؤدي وظيفته المعنوية في النص على أكمل وجه، راسما لوحة تتلاعب فيها الأقدار بالإنسان، وهذا

(1) – ديوانه، ص147 .

ما جعل الشاعر يُبادر إلى اختراق السراب ويُصر على مواجهته، ثم يأتي بالفعل (يقطع) ليقوم بوظيفة الرد و المواجهة مع الفعل الأول؛ لأن القطع يحمل معنى الإصرار و الرغبة في حدوث الفعل.

تسكن فكرة البطولة الشاعر وتهيمن عل نفسه ، فيلجأ إلى نفي القدرة في الإقدام عن القوم (نحن) الذين لا يهتدون مسيرا. كما تظهر وسيلة الرحلة الناقة وقد لبست هيئة الذكورة (المذكرة) وفي ذلك استزادة في القوة والتحمل، وبخاصة عندما يشبهها بالصخرة الصلبة القادرة على قهر المكان؛ لأن البيداء تفرض على متحديها الاتصاف بصفات القوة والصلابة والقدرة على تجاوز الظمأ، فكأن الناقة تأخذ زادها في الارتواء من صورة المشبه به (أتان الثميل)، وبذلك تتحقق للشاعر صورة البطولة المنشودة التي تقربه من الممدوح.

يتعامل الشاعر العربي مع واقعه بنبرة فيها كثير من التحدي فيركب المخاطر دون استسلام لقانون الطبيعة الجائر، مدركا أن تحديه قد يقربه من حياض الردى و الموت، يقول النابغة الذبياني [1]:

وَأَقْطَعُ الخْرْقَ بِالخَرقاءِ قَد جعلت بَعدَ الكَلَالِ تَشْكِي الأَيْنَ وَ السَّأَمَا

وأما الأعشى فيقول[2]:

رُبَّ خَرْقٍ مِنْ دُونِهَا يُخْرِسُ السَّفْ رَ وَمِيلٍ يُفْـضِي إِلَى أَمْيَـالِ

وَسِقَاءٍ يُوكَى عَلَى تَأَقِ المِلْ ءِ وَسَـيْرٍ وَمُسْـتَقًى أَوْشَالِ

وادِّلَاجٍ بَعْدَ المَنَامِ وَتَهْجِيـ رٍ وقُـفٍّ وسَبْـسَبٍ وَرِمَـالِ

وقَلِيبٍ أَجْنٍ كَأَنَّ مِنَ الرِّيـ شِ بِأَرْجَائِـهِ لُقُوطَ نِصَـال [*]

يقف الشاعر أمام حالة اللاتناهي الجغرافي للمكان فالخرق يفضي إلى خرق آخر، وهذا ما يعمق المأساة أكثر، وبخاصة إذا كان المكان تنطمس فيه معالم الطبيعة، ويغشاه الحر اللافح الذي يلهب الرمال تحت أقدام المطايا، والسراب يتراقص على صفحات الخرق موهما بالماء ولا ماء، وصوت الرياح ينذر بالمهالك.

كل هذا يحدث بفعل إيحائية اللغة التي يرتكز عليها الشعراء في تخطيط هذه المشاهد، فمثلا كلمة الخرق وحدها يمكن لها أن تعبر عن الواقع المكاني الموحش؛ وإنما سُميت كذلك لاختراق الريح فيها على

[1]– ديوانه، ص45.

[2] – ديوانه، ص53 .

[*] – **يُوكى**: يربط بالوكاء وهو الرباط. **اتأق الملء**: الوشل القليل الماء. **الإدِّلاج**: السير آخر الليل. **القفّ**: الأرض الغليظة.

الدوام، ولعل استخدامها المتكرر في الشعر العربي قبل الإسلام يكون في العادة للتعبير عن مكابدة الذات لقساوة الطبيعة، ولإظهار حالة الرفض النفسي لهذا الواقع الذي يعبر عنه المرء بسلوك التحدي والمواجهة.

يتخذ الأعشى والنابغة الذبياني من اللغة الشعرية أداة طيعة لتعينهم على إجلاء الهموم، ولتُذهب عنهما الإعياء، وذلك باستخدام ألفاظ تحمل دلالة الانتصار والصلابة فتشق عنهما ظلمة الليل، وتبدد وحشة المكان، وتطوي المسافات، فتذعر الحيوانات وتخرج النعاج والظباء من كناسها تحية للإنسان البطل، فيتحول الخوف إلى مؤانسة وتسلية في مطاردة الظباء والنعام.

يفرض الهدف على صاحبه المجازفة في سبيل بلوغه ، لأنه لا يرضى إلا بتحقيقيه وما خلا ذلك فالحتوف أهون عليه من البقاء، هي إذا القناعة الراسخة بالنسبة للعربي التي على ضوئها ترسخت في نفسه قيم الشهامة والمروءة، هذه القيم التي كرستها البيئة باعتبارها معلم الإنسان الأول، لأن البيئة علمته أن الحفاظ على الذات وعلى مكتسباتها يمر حتما عبر التضحية والمخاطرة، ومن ثمة الوفاء للمحبوب، يقول سويد بن أبي كاهل[1]:

كَمْ قَطَعْنَا دُونَ سَلْمَى مَهْمَهًا نازحَ الغَوْرِ إِذَا الآلُ لَمَـعْ
فِي حَرُور يُنْضَـجُ اللَّحْـمُ بها يأَخُذُ السَّائِرُ فيها كَالصَّـقَعْ
وتَخَطَّيْـتُ إليهـا مِنْ عُـدًى بِزَمَاعِ الأَمْرِ و الهَمِّ الكَنِـعْ
وفَـلاَةٍ واَضِـحٍ أَقْـرَابُهَا بَالِيَـاتٌ مثلُ مُرْفَتِّ القَـزَعْ
يَسْبَحُ الآلُ عَلَـى أَعْلاَمِهَـا وَعَلَى البِيدِ إِذَا اليومُ مَتَعْ[*]

لا يخرج سويد بن أبي كاهل عن عادة الشعراء في حديثهم عن المكان (الصحراء)، وذلك بالمفاخرة بالنفس والاعتياد بالذات وهي تقطع المجاهل متجرعة الظمأ، توقا لاسترضاء المحبوبة، وعلى ذلك نجد نبرة البطولة في الأبيات تبدو واضحة، في المقابل تختفي أثار الخوف في النفس، وربما يكون مرد ذلك كثرة تمرسه في الفيافي ومعرفته المتكاملة بمجاهلها، يتأكد هذا من خلال توظيفه للأداة الدالة على الكثرة (كم).

يظهر الشاعر في هيئة البطل الذي لا يقهر، مستحضرا جل الصفات الدالة على تسلط المكان، فالحرارة تنضج اللحم، وريح السموم تواصل النهار بالليل، حتي ليبدو السائر في الفلاة كمن يقطع عهدا مع

(1) – المفضليات، ص 193 .

(*)– **الغور**: معظم بعده. **الصقع**: حرارة تصيب الرأس. **زماع**: الجد في الأمر. **الكنع**: الذي لايفارق. **مرفتّ**: المتكسر المتحطم.

المنية، بيد أن رغبة المحب العاشق في الوصال مع المحبوبة الذي لا يكاد يُفارق طيفها خياله تجعله يُلح في طلابها قاطعا الفيافي، متجاوزا الأعداء في سبيل بلوغ غايته.

يكشف القاموس الشعري الذي يوظفه الشعراء بأن الصحراء هي المعيار الذي تقاس به البطولة والشجاعة، وعلى ذلك نجد الشاعر يلجأ إلى تكرارها بمُسميات مختلفة، لتحمل معه كل تسمية دلالة أعمق من الأخرى، فإذا كانت المهمه تعبر عن المكان الخالي من الأعلام، فإن الفلاة من مرادفات الصحراء الأقل شدة في الأثر المتصاعد في النفس المتحفزة طمعا في الحياة والمتوجسة في الوقت ذاته خيفة وهي تجتاز الفلوات، ولعل ما يؤكد درجة التوتر النفسي لدى سويد بن أبي كاهل، حديثه عن الفلاة مشبها إياها بالجسم الذي له خواصر من خلال ظهور عناصر التعليم فيها كالجبال وفي ذلك دلالة على معرفته بحدودها وأطرافها .

يختلف الضرب في الفلاة عن المهمه، لأن الرحلة فيها تتميز بالمتعة ومشاركة الجماعة، وذلك ما عبر عنه الشاعر بقوله في نفس القصيدة[1]:

فَـــرَكِبْنَاهَــا عَلَى مَجْهُولِهَــا بِصِلَابِ الأَرْضِ فيهِنَّ شَجَعْ
كَالمِـــغَالِي عَـارِفَات لِلسُّرَى مُسْنَفاتٍ لَمْ تُوَشَّمْ بِالنَّسَعْ
فَتَـــرَاها عُصُفًــا مُنْعَلَةً بِنِعَالِ القَيْنِ يَكْفِيهَا الوَقَعْ
يَـــدَّرِعْنَ الليلَ يَهْوِينَ بِنَــا كَهَوِيِّ الكُدْرِ صَبَّحْنَ الشَّرَعْ[*]

يعول الشاعر على الإمكانات التي تطرحها اللغة والتركيب في نقل حالته النفسية للمتلقي، من خلال التحول في صيغة التركيب، وذلك بتبادل المواقع بين كل من الفاعل و المفعول ، فالشاعر والمطية يحلان محل الفاعل في المكان والزمان (ركبناها على مجهولها)، (يدرعن الليل) وفي ذلك إشارة واضحة إلى نبرة التحدي من الشاعر وصحبه، وفيه أيضا دلالة على قدرة الإنسان إصراره على المغامرة التي خولت له الانتصار على الطبيعة رغم قساوتها وعبثها الدائم به.

(1) – المفضليات، ص 193 – 194.

(*) – **مسنفات**: وهي خيوط تشد من اللبب إلى الحزام. **الوقع**: الحفا من المشي على الحجارة. **يدّرعن الليل**: يدخلن فيه. **الكدر**: القطا الذي في لونه غُبرة

تقوم اللغة الشعرية مقام السلاح الفتاك الذي يقهر به الشاعر عدوه الأول المكان الموحش، فيعمد إلى التقليب والتحوير بين عناصرها ليُخضع الزمان له ويقهره ، فيعمد إليها(اللغة) لمحاصرة الشعور بالتيه والوحشة في دروب الفيافي، ألا تراه يسم الصحراء بالفلاة التي يقل معها التوجس والخوف، كيف لا والشعراء عندما يذكرون الفلاة يقرنوها بالأنيس الذي هو في العادة حيوان من حيوانات الصحراء، يقول عنترة بن شداد(1):

يَا سِبَاعَ الفَلَا إِذَا اشْتَعَلَ الحَرْ ... بُ اتْبَعينِي مِنَ القِفَـارِ الخوالِي
اتْبَعينِي تَرَيْ دِمَاءَ الأَعَـادِي ... سَائِلَاتٌ بَين الرُّبَى وَ الرِّمَـالِ

رغم أن ذكر الحيوان هاهنا يتعارض مع فكرة المؤانسة، غير أن المطلب النفسي الذي يجعل من السباع أنيسا للذات، لأنها رمز لإفناء الأعداء والتنكيل بهم، كما أن صورة البطولة والشجاعة التي يرغب فيها الشاعر تشحن همته بالقوة لاجتياز الفلاة، بل تراه يتصف بصفات حيوانات الفلاة كالافتراس والتوحش فيتحولَ الشاعر إلى مطعم لها مقدما لها أجساد الأعداء، فالفلاة إذا تتحول في عرف الشاعر إلى مصدر للقوة والبأس والنيل من الأعداء ومصدر للمفاخرة بالنفس، يقول عنترة بن شداد في موضع آخر(2):

يا عبلة كَمْ تَنْعَقُ غِرْبَانُ الفَلَا ... قد مَلَّ قَلبي في الدُّجَى سَمَاعهَا

تغيب مظاهر التيه والإحساس بالتوتر في هذه الصورة؛ لأن الفلاة لا تصبح هاجسا بقدر ما تصبح واقعا معيشا، بل تجده يندمج معها في مصاحبته لغربانها في الليل البهيم حتى ملّ من نعيقها وصار صوتها يبعث فيه مشاعر الوحشة ويُنذره ببعد عبلة عنه ومفارقتها إياه، فكأن الضرب في الصحراء يُخفف عنه محنته ويُنسيه أحزانه.

قد تتحول الصحراء إلى مطلب نفسي وبخاصة إذا كانت تمثل رمزا للفخر والبطولة، وهذا ما يجعل مظاهر الوحشة تغيب عنها، لتظهر أعلامها الدالة على طرقها ومسالكها، فتحفز المرء تزيده حماسا على قطعها وركوب مجاهلها، يقول عنترة بن شداد(3):

أَطْوِي فَيَافِيَ الفَلَا و اللَّيْلُ مُعْتَكِرُ ... وَأَقْطَعُ البَيْدَ و الرَمْضَاءُ تَعْتَكِرُ

(1) – عنترة بن شداد ، الديوان، مطبعة الآداب، بيروت، لبنان، (د/ط)، (د/ت) ، ص 129 .
(2) – نفسه، ص 139 .
(3) – نفسه، ص 111 .

ويقول أمرؤ القيس[1]:

فَلَمَـا أَرْجَعَنَّ اللَّيْلَ عَنهُ رَمَى بِهَا نَجَادَ الفَلَا يَعْلُو مِرَارًا وَيُسْفِلُ

وأما عبيد بن الأبرص فيقول [2]:

وحَنّتْ قَلُوصِي بَعدَ وَهَنٍ وَهاجَهَـا مَعَ الشَّوْقِ يَوْمًا بِالحِجَازِ وَمِيضُ
فقُلْتُ لَهَا لَا تَضْجَرِي إنّ مَنْزِلاً نَأَتْنِي بِهِ هِنْدٌ إِلَيَّ بَغِيضُ
دَنَا مِنْكَ تَجْوَابُ الفَـلَاةِ فَقَلِّصِي بِمَا قَدْ طَبَاكِ رِعْيَةٌ وَخُفُوضُ
إذا جـاوَزَتْ مِنْهَا بِلادًا تَنَاوَلَتْ مَهَامِهِ بِيدًا بَيْنَهُن عَرِيضُ

بذلك كانت الصحراء بالنسبة للشاعر العربي قبل الإسلام الملاذ الأول الذي يلجأ إليه كلما أعوزته الحاجة إليه، مسجلا على صفحاتها بطولاته وموثقا بها معارفه حول مجاهلها، فلم تكن عصية عليه رغم أهوالها ومخاطرها، بل استثمر في تلك المخاطر ليشحذ بها همه، مواصلا معها رحلة الحياة بكل عزيمة وإصرار عله يدرك تلك الحقيقة الغائبة التي يطاردها من مكان إلى آخر راحلا على ظهر ناقته، فكانت بذلك الرحلة جزء من ذاته، وذلك ما سنقف عليه في العنصر التالي.

2- الرحلة والبحث الدائم عن الذات

إذا كان الضرب في الصحراء قدر الشاعر العربي الذي أصبح جزءا هاما من تكوين شخصيته، فإن ترحاله على ظهر ناقته يمثل بالنسبة إليه محاولات لمعانقة حلمه الهارب مع رحيل المحبوبة ومغادرتها الديار، ومن هنا كانت ملاحقه طيفها في الفيافي المقفرة مطلب نفسه الأول، بل فيه تحقيق لذاته، وفيه أيضا شد لتماسكه النفسي الذي يقوى به على تجاوز همومه، يقول امرؤ القيس: [3]

فَدَعْ ذَا وَسَلِّ الهَمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ ذَمُولٍ إِذَا صَامَ النَّهَارُ وَهَجَّرَا
تَقْطَعُ غِيطَانًـا كَأَنَّ مُتُونَهَـا إِذَا أَظْهَرَتْ تَكْسِي مُلَاءًا مُنَشَّرَا

ما تنفك الرحلة عند أمرئ القيس أن تصبح متعة للنفس وتنفيس عنها؛ لأن المكان (الصحراء) صار أنيسا وصاحبا له، بل معوانه الذي يعينه على تقلب الزمان به، وهذا ما جعل الشاعر لا يبالي بأهوال

(1) - ديوانه، ص 114 .
(2) - ديوانه، ص 88 - 89 .
(3) - ديوانه، ص 95 .

الصحراء وحرارتها، ماضيا في مطاردة حلمه، ضاربا في البيداء الواسعة مواجها سموم الحر والهجير، وهي الصورة ذاتها التي نجدها عند المثقب العبدي في قوله [1]:

أَعَاذِلُ مَا يُدْرِيكَ أَنْ رُبَّ بَلْدَةٍ إِذَا الشَّمْسُ فِي الأَيَّامِ طَالَ رُكُودُهَا
وَآمَتْ صَوَادِيحُ النَّهَارِ وأَعْرَضَتْ لَوَامِعُ يُطْوَى رَيْطُهَا وَبُرُودُهَا
قَطَعْتُ بِفَتْلَاءِ اليَدَيْنِ ذَرِيعَةً يَغُولُ البِلَادَ سَوْقُهَا وَبَرِيدُهَا

أما أوس بن حجر فيقول[2]:

بِجُلالَةٍ سَرْحِ النَّجَـاءِ إذا آلُ الجَفَاجِفِ حَوْلَهَـا اضْطَربَا
وكَسَتْ لَوَامِعُهُ جَوَانِبَهَــا قُصَصًا وَكَانَ لِأَكْمِهَـا سَبَبَا

لا تريح متعة الرحلة الشاعر فحسب، بل تتراقص معها الناقة فرحا، لأنها بالنسبة إليها تسلية مع مشاق الرحلة التي تشارك معها الشاعر همومه ومحنه، لأن الناقة هي المعين الذي يأخذ بيد الشاعر ويخفف عنه وجع النفس، كما أنها تحزن بحزنه، وتكل بكلاله، وتسر بسروره، أو كما يقول المتلمس الضبعي [3]:

وإِذَا الرِّكَابُ تَوَاكَلتْ بَعْدَ السُّرَى وجَرَى السَّرَابُ عَلَى مُتُونِ الجَدْجَدِ
مَرِحَتْ وَطَاحَ المرْوُ مِنْ أَخْفَافِهَا جَذْبَ القَرِينَةِ للنَّجَـاءِ الأَجْرَدِ

قد يلامس الشاعر حلمه بإدراكه وناقته مصدر الحياة المتفجر بالماء فيتحول السراب إلى حقيقة، وتكتب له النجاة بعد طول معاناة، هذا المشهد يُطالعنا به لبيد بن ربيعة العامري بطريقة احتفالية تؤكد الإحساس بمتعة الانتصار ببلوغ منبع الحياة الذي يُذهب عنه همومه ويُنسيه أحزانه، يقول في ذلك[4]:

فَصَدَدْتُ عَنْ أَطْلَاهِنَّ بِجَسْرَةٍ عَيْرَانَةٍ كَالعَقْرِ ذِي البُنْيَانِ
فَقَدَرْتُ لِلْوِرْدِ المغَلِّسِ غُدْوَةً فَوَرَدَتْ قَبْلَ تَبَيُّنِ الأَلْوَانِ
سُدُمًا قَدِيمًا عَهْدُه بِأَنِيسِهِ مِنَ بينِ أصْفَرَ ناصعٍ وَدِفَانِ
فَهَرَقْتُ أَذْنِبَةً عَلى مُتَثَلِّمٍ خلقٍ بِمُعْتَدِلٍ مِنَ الأَصْفَانِ
فَتَغَمَّرَتْ نَفْسًا وَأَدْرَكَ شَأْوُهَا عُصَبَ القَطا يَهْوِينَ للأذْقَانِ [*]

[1] – المثقب العبدي، الديوان، تحقيق وشرح حسن كامل الصيرفي ، معهد المخطوطات العربية ، جامعة الدول العربية ، (د/ط)، 1971 ، ص 88-87-86 .

[2] – ديوانه، ص 02 .

[3] – ديوانه ، ص 141-142.

[4] – ديوانه ، ص 207- 208.

[*]– **قدرت** : دنوت . **المغلس** : الذي دخل في الغلس من الماء . **أذنبه** : دلاء .

إذا كانت الرحلة هي القدر المحتوم الذي لا مروق عنه، فإن الشاعر بمقدرته الفنية، حولها إلى لحظة للمتعة وتجاوز الهموم واكتشاف مجاهل الصحراء ومن ثمة اكتساب خبرة بجغرافيتها ومعرفة بمواضعها، وحيواناتها ورياحها، وبذلك تتحول الهواجس إلى رغبات ملحة على النفس، بل تحثها على طرق الأماكن التي توثق حبل الود بين الشاعر وبين المحبوبة ولو في مواضع طيفها التي حلت بها ذات يوم، لأن المكان الذي وطئته أقدام المحبوبة ذهابا وجيئة يتحول إلى مزار مقدس قد يشفي به الشاعر نفسيته العليلة من خلال الالتزام ببعض الطقوس الزيارة، كالطواف بالأرض التي طيبتها أقدام المحبوبة، هذا الطقس الذي يؤديه بشر بن أبي خازم متعلقا بعرصات الديار باكيا ود محبوبته المغادرة[1]:

بَانَ الخَلِيطُ وَلَمْ يُوفُوا بِمَا عَهِدُوا   وزَوَّدُوكَ اشْتِيَـاقاً أَيَّةَ عَمَدُوا
شَقَتْ عَلَيْكَ نَوَاهُمْ حِينَ رِحْلَتِهِمْ   فَأَنْتَ فِي عَرَصَاتِ الدَّارِ مُقْتَصِدُ
لَمَّا أُنِيخت إِلَيْهِـمْ كُلُّ آبِيَـةٍ   جَلْسٍ وَنُفِّضَ عَنْهَا التَّامِكُ القَرِدُ
كَادَتْ تُسَاقِطُ مِـنِي مُنَةً أَسفًا   مَعَاهِـدُ الحَيِّ والحُزْنُ الَّذِي أَجِدُ

أما لبيد بن ربيعة فتجده يتذكر لحظة الوصال مع المحبوبة مستعينا بالطبيعة وجمالها لخلق صورة مثالية لمحبوبته بعد أن نال منه الشوق والحنين فبعث فيه الرغبة بلقائها، يقول واقف في ربعها [2]:

كُبَيْشَةُ حَلَّتْ بَعدَ عَهْدِكَ عاقلا   وكانَتْ لهُ خَبْلاً عَلَى النَّأْيِ خابِلَا
تَرَبَّعَتْ الأَشْرَافَ ثُمَّ تَصَيَّفَتْ   حَسَاءَ البُطاحِ وانتَجَعْـنَ المسَايلا
تَخَيَّرُ مَا بَيْنَ الرَّجَـامِ وَوَاسِطٍ   إلى سِدْرَةِ الرَّسِّينِ تَرْعَى السَّـوَابلا
يُغَنِّي الحَمامُ فَوْقَهَا كُلَّ شَارِقٍ   على الطَّلحِ يَصْدحنَ الضُّحَى وَالأَصَائلا

ينحت الشاعر لوحة في غاية الإبداع والروعة في وقوفه على الطلل مستجمعا ذكرياته معها تارة، ومخاطبا طيفها تارة أخرى، وبخاصة إذا كان العرف الاجتماعي يسلم بأن كل موضع تحل به المرأة إنما تزرع فيه الحياة بعبقها، فتكون بذلك الذكرى من بعدها عودٌ للحياة، يقول لبيد متذكرا أيام اللهو على ركح الأطلال[3]:

[1] – بشر بن أبي خازم، الديوان، تقديم وشرح مجيد طراد ، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان ، ط1 ، 1994، ص 52-53 .
[2] – ديوانه، ص 112 .
[3] – نفسه، ص 116-119 .

تَخَيَّرْنَ مِنْ غَوْلٍ عِذَابًا رَوِيَّةً وَمِنَ مَنعِجٍ بِيضَ الجِمَامِ عَدَامِلا
وَقد زَوَّدَتْ مِنّا على النَّأيِ حاجَةً وَشَوْقًا لَوَ أَنَّ الشَّوْقَ أَصْبَحَ عادِلا
كَحَاجَةِ يَوْمٍ قَبلَ ذلكَ مِنهُمُ عَشِيَّةَ رَدُّوا بالكُلَابِ الجَمَائِلا
فَرُحْنَ كأَنَّ النَّادِيَاتُ منَ الصَّفَا مَذارِعَها و الكَارِعاتِ الحَوَامِلا
بِذِي شَطَبٍ أحداجُها إذْ تَحَمَّلُوا وَحَثَّ الحُداةُ النَّاعِجَاتُ الذَّوَامِلا
بِذِي الرِّمثِ و الطَّرْفَاءِ لما تَحَمَّلُوا أُصِيلًا وعالَينَ الحُمُولَ الجَوَافِلا
كَأَنَّ نِعَاجًا مِنَ هَجَائِنِ عَازِفٍ عَلَيهَا وآرامَ السُّلِيِّ الخَوَاذِلا
جَعَلْنَ حِرَاجَ القُرْنَتَيْنِ وناعِتاً يَمِيناً ونَكَّبنَ البَدِيَّ شَمَائِلا
وعَالَينَ مَضْعُوفاً وفَرْداً سُمُوطُهُ جُمَانٌ وَمَرْجَانٌ يَشُدُّ المَفَاصِلا
يَرُضْنَ صِعَابَ الدُّرِّ في كلِّ حِجَّةٍ وَلَوْ لَمْ تَكُنْ أعْنَاقُهُنَّ عَوَاطِلا
غَرائِرُ أَبْكَارٌ عَلَيْهَا مَهَابَةٌ وَعَوْنٌ كِرَامٌ يَرْتَدِينَ الوَصَائلا
كَأَنَّ الشَّمُولَ خالَطَتْ في كَلَامِهَ جَنِياً مِنَ الرُّمَّانِ لَدْناً وذابِلا
لَذِيذاً ومَنْقُوفاً بصافي مَخِيلَةٍ منَ النّاصعِ المختومِ مِنْ خَمرِ بابلا (*)

نقلنا الشاعر في هذه الأبيات إلى بيئته الطبيعية ليبث فيها الحركة والنشاط، واقفا مستذكرا لهوه مع المحبوبة لُيشيّد صورة تحاكي المثالية في كل شيء، ولعل البارز في عملية التشييد الشعري هذه أنها ترجع في كل مرة إلى الواقع المكاني مجسدا في النبات، والماء، و الحيوان، وما صنعته يد الإنسان من خمر وحلي، لتمتح منها أجمل المشاهد، وكأني بالشاعر عمد إلى اقتطاع أجمل مظهر في كل موجود من الموجودات، ليُمازج بينها فتتألف عنده الصورة المثالية التي تحاكي جمال الكون.

يستوحي لبيد بن ربيعة عبقريته الشعرية من عشقه للطبيعة المكانية والتعلق بها، وهو ما أحال الأرض اليباب المقفرة (الطلل) عنده إلى جنة خالدة، لم يكن يحدث هذا التشكيل الشعري بهذا الشكل لو لم يكن الشاعر على وعي بأساليب الصناعة الشعرية والتشكيل الجمالي للصورة الشعرية التي تكون ربما قد انتهت إليه كتقاليد فنية متوارثة جسدتها العبقرية الشعرية العربية قبله، والتي استطاع من خلالها الشعراء أن يرسموا مشاهد ترتقي بفنهم إلى مصاف المعرفة بقوانين الجمال في الطبيعة.

(*) – **العدامل**: الغدران ذات المياه الصافية. **الكُلاب**: اسم موضع. **الناديات** : النخيل. **الكارعات**: اللواتي كرعن حتى ارتوينا. **الذوامل** : الإبل المسرعات. **السلي**: موضع في بلاد بني عامر. **البدي**: واد لبني عامر. **المضعوف**: المضاعف. **يرضن**: يذّللن. **وعونٌ**: نساء متزوجات. **المنقوف**: الذي قشر واستخرج ما فيه من الحب.

تقوم المعرفة الفنية عند الشعراء على عملية المماثلة في كثير من الأحيان بين عناصر الموضوع الهاجس وعناصر الطبيعية، فتارة تشبه المرأة –كما التشبيه في أبيات لبيد – بالنخلة الندية، وتارة ببقر الوحش في جمال العيون، وأخرى تشبه بالظبية، ويُماثل ريقها الخمرة في السلاسة والعذوبة؛ والخمرة هنا تكسب قيمتها من خلال معاناة متعهديها في تجويدها وحفظها في الأباريق.

من خلال تتبعنا لجزئيات الصور الشعرية التي يرسمها لبيد تنجلي لنا سلطة النسق الوجودي في تشكيل الصورة المرسومة للمرأة؛ ذلك أنها ترتبط بالمكان في كل مرة، حتى يبدو كأنه العنصر الجوهري في عملية المماثلة؛ ففي كل صورة شعرية إلا وترتبط المرأة بمكان معين، ربما يكون قد حل به الشاعر، وما هذا الربط في الحقيقة إلا تعبيرا عن قيمة ومكانة الصحراء في نفس الشاعر، كما المرأة حتى ليبدوان كأنهما متلازمين تلازما نفسيا في دواخله، فإذا كانت المرأة هي البحث الدائم عن الحياة المثالية فإن المكان يمثل توثيقا الحياة في مجابهة الزمان، ألا ترى أن كل موضع في الصحراء تقع عليه مصورة الشاعر يمثل مملكة لمخلوقات (البقر، الظباء، الآرام، النخيل) تشبه بها المرأة والتشبيه هاهنا لا يقف عند مماثلة بين الاثنين بل يتجاوزه إلى علاقة رمزية بين المستعار والمستعار له، لأن كل من البقرة الوحشية والظبية والنخلة هي رموز لتجدد الحياة وتكثيفها، بل هي الحافظ لاستمرار الحياة في غياب المرأة المغادرة التي تحل صورتها في المشبه ليقتطع لها الشاعر أبدع المناظر وهو يتحسس الجمال مع كل مشبه به يذكّره بها.

لا تتوقف وظيفة الشاعر عند حدود المشابهة حين يتعهد صوره بالتجويد، بل تجده يقدم معرفة متكاملة عن جمال الطبيعة من خلال إقران عناصرها بصورة المرأة، ألا تراه يبث الحركة في الجماد ويحث على التأمل أكثر في روعة المتحرك (الحيوان)، وكأنه يتعهد المتلقين بتنشئة أذواقهم ومن ثمة إكسابهم خبرة ومعرفة بأساليب الجمال من خلال إثارة الإحساس به في النفوس، وكل هذا يحدث بإبداع صور في قالب فني جميل.

اتكأ الشعراء على الوجود الطبيعي في تلوين صورهم وخلق صورة مثالية تزين جنبات القصيدة، فرحلوا بأخيلتهم يمتحون أبدع الصور المتزاحمة في معرض الطبيعة المفتوح أمامهم ليشكلوا صورا شعرية تحاكي الواقع القائم لتشكل واقعا موازيا للقائم غير أنه يتفرد عنه في انسجامه مع تطلعات الذات الشاعرة التي تشدو إلى إطالة الشعور بالرضا النفسي الناتج عن إقبال الحياة وتوهجها.

وبما أن الشاعر يرتكز على مدركاته وما تقف عليه حواسه في تشكيل الصورة، فلا أروع له من مرجع الطبيعة لينهل منه، وبذلك استطاع الشاعر العربي أن يحول العدمية المسيطرة على الوجود إلى لوحة تنبض

بأجمل المشاهد المتحركة، فحاول بث الحركة في الجماد من خلال الربط بين أحاسيسه وعناصر الطبيعية، فكان بذلك الوجود هو متنفسه الذي يسلي به همومه ويستحضر به وقائع ولحظات الوصال من خلال عملية التركيب التي يقوم بها، في ربطه بين صورة المحبوبة ومشاهد الطبيعة.

3- الحيز المكاني المقدس (الطلل)

يفرض علينا الحديث عن المكان إلى الوقوف عند موقعه في النفس بالنسبة للشعراء، لأنه يعترضنا في افتتاح جل القصائد معلنا عن نفسه كعنصر مقدس يلتزم به الشعراء طمعا في تأدية طقوس فنية توارثها الشعراء متأخرهم عن متقدمهم، وعلى ذلك أثرنا الوقوف عند الطلل كرمز لقدسية المكان في القصيدة العربية قبل الإسلام وهو الذي شغل الشاعر العربي ، بل استولى على كيانه فصار قضيته التي تبني عليها جل أفكاره، حتى عُدَّ الطلل الأساس الذي يجب أن ينطلق منه الشاعر في تشيد صرحه الشعري.

يحتل الطلل موقعا هاما في بناء القصيدة العربية، والتي يجب أن لا تخلو منه؛ لأنه الهاجس الذي تبنى عليه الرؤيا الشعرية وترتبط به موضوعات الشعر، يقول د/يوسف اليوسف: " والحقيقة أن القصيدة الجاهلية برمّتها تنطوي على العنصر الطللي (أعني المضامين الكامنة خلف هذا العنصر) بحيث يسعنا القول بأن "الضمير التعيس" – المضمون الأساسي للوقوف على الأطلال- يباطن القصيدة الجاهلية على كافة امتداداتها وأصدائها، ويسكن معظم جزئياتها وعناصرها ".[1]

يسمو الشاعر العربي قبل الإسلام بالمكان إلى درجة القدسية، فيعدو مشاكلا للأسطورة، وبخاصة عندما تُحشد حوله كل الطقوس لأجل إحيائه وبعث الحياة فيه من جديد من خلال ربطه بالدين وببعض الطقوس والعادات المقدسة، وذلك يحدث – طبعا- على أساس المشابهة والمماثلة، فعادة ما يُشبه الشعراء الطلل (المكان) بالوشم[*] ، يقول بشر بن أبي حازم[2]:

عَفَت أَطــلالُ مَيَّةَ بِالجَفيرِ فَهُضبِ الوادِيَينِ فَبُرقِ إيـرِ

---

[1] – يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1975 ، ص 20 .

[*] – سنتحدث هنا عن الوشم بنوعيه، الوشم على الجسد وما يحمله من طابع تزيني، والكتابة على الصخر ،مثل كتابة الوحي، وهذا حسب وُروده في القصيدة العربية قبل الإسلام، والوشم في معناه اللغوي كما يُحدده ابن فارس في معجمه "أن كلمة وشم تدل على تأثير في شيء تزيينا له". يُنظر: معجم مقاييس اللغة، تحقيق : عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، لبنان،1399هـ 1979 م ، 113/6

[2]– ديوانه : ص 76-77 .

تَلاعَبَتِ الرِياحُ الهــوجُ مِنها بِذي خُرُضٍ مَعالِمَ لِلبَصيرِ
وَجَــرَّ الرامِساتُ بِها ذُيولاً كَأَنَّ شَمالَها بَعدَ الدَبـورِ
رَمــــادٌ بَينَ أَظآرٍ ثَلاثٍ كَما وُشِمَ الرَواهِــشُ بِالنُؤورِ

يقف الشاعر على الطلل الدارس الذي لم يبق منه سوى آثار الدمن يحفظها كساء من الرماد تلتحفه، رافضة الزوال والاندثار المتربص بها مع ريح الشمال والدبور، يأتي الرفض الذي حرص عليه الشاعر متماهيا مع الدمن، وتبعا لذلك نجد المشهد يكاد يفصح عمّا حل بالشاعر من أشجان وشوق لمشاهد ارتحال الحبيبة وهي تهم بالرحيل؛ لأن الشاعر يحاول أن يستدعي كل ما يحيط به من عناصر الوجود ليقيم عزاء للمكان يليق بقدسيته.

تنبني عملية تشكيل المشهد العام للطلل على استحضار الأماكن التي حلت بها المحبوبة سابق، حتى تشارك فعل العزاء (الحفير، هضب الواديين، برق إير)، وهي مواطن إقامة المحبوبة، ليكون بذلك فعل الاستحضار لغاية محددة تتمثل في اعتبار ذوي العقول والألباب في وقفتهم مع الشاعر على عبث الزمان بالمكان، يعتبرون وهم يستمعون لأنين الطلل والرياح تتناوح عليه شمالا وجنوبا، متلاعبة بكل المواضع دون استثناء ومعها تطمس ذكريات الإنسان.

أمام هول الفاجعة لا يملك الشاعر إلا إقامة عزاء للمكان يبكيه مستبطأ وقوفه أمامه ومستجمعا ذكرياته ليكسب المكان قدسية أكثر، وبذلك تجده يلجأ إلى طرائق مختلفة لحفظ الذكرى ومعها المكان، مستدعيا ما تختزنه الذاكرة الجماعية من طقوس وعادات شعبية لتحضر في فعل التعزية.

تسعف الشاعر مخيلته ليعقد مشابهة بين الدمن والآضآر؛ وهي سمة النوق العطوفة على غير أبنائها ليكشف التشبيه مباشرة عن الهاجس الشعري الذي يسيطر على الشاعر، والذي يوحد معه بين كائنات الطبيعة في تآلفها وتضامنها مع بعضها البعض وفي نيتها التصدي للزمان والوقوف في وجه الزوال.

لا يكتفي الشاعر باستحضار عناصر الطبيعة لتشكيل صورته بل يلجأ إلى الموروث الشعبي لكي يحقق البقاء والصمود للطلل الحامل الذكرى، يكلف الشاعر الوشم للقيام بحفظ الطلل؛ لأنه من الطقوس المهمة والمعبر عن أساطير الإنسان، وبخاصة عندما يتخطى الغاية الجمالية إلى الهدف النفعي، كونه يمثل

بالنسبة للإنسان منذ القديم تعويذة البقاء والاستمرار، وهي الغاية التي وُجد لأجلها في وحدة الطلل ليحفظ له الخلود، كخلوده هو على الجسد الموشوم.

تكاد تكون العلاقة بين الوشم والطلل وثيقة في القصيدة العربية قبل الإسلام، من خلال حضوره اللافت في وحدة الطلل عند الشعراء العرب قبل الإسلام، وربما يكون مرد ذلك العلاقة الناشئة بين الفن والتراث الشعبي منذ القدم.

إن الحديث عن الوشم يحيلنا إلى تلك العلاقة التي تربط الفن بالأسطورة في ميثولوجيا الشعوب القديمة، وكيف نشأ الوشم باعتباره مظهرا فنيا مرتبطا بالسحر، ولأن الصلة معقودة بين السحر والفن في الفكر الإنساني القديم من منطلق وظيفية كل واحد منهما، وما يؤديانه من منفعة في سبيل اتخاذ موقف من الواقع الحياتي والزماني.

اتخذ الإنسان الأول من الطقوس كالسحر وسيلة لاكتشاف ما حوله معتقدا بأن السحر من شأنه أن يُخضع كل شيء لرغبته ويُمكنه منه، فكان السحر بذلك الفعل المعرفي الأول الذي انبثق منه الدين والفن و العلم، يقول فيشر Ernst Otto Fischer:" انقسم السحر إلى دين وعلم وفن، وتبدلت الوظيفة الإيحائية تدريجيا ابتداء بالمحاكاة التي كانت معدة لاكتساب قوة سحرية، تمكنت تدريجيا من أن تجعل الاحتفالات التمثيلية تحل محل القرابين الدموية "[1].

ربما اتخذ الفن منهجه وطريقته من السحر، وبخاصة الطريقة التي ينزع من ورائها حيازة العالم من خلال الرؤيا الفنية التي تعتمد على عبقرية المبدع، يقول فيشر: " إن وفرة تزايد الأدلة، تحملنا على الاعتقاد بأن الفن، عند نشأته كان ضربا من السحر، وإنه كان أداة سحرية من أجل السيطرة على العالم الفعلي "[2].

الوشم هو العمل الفني الذي جسده الإنسان منذ القدم، وقد أشارت الكتب السماوية إلى ذلك (التوراة والإنجيل) حيث ورد في العهد القديم: " وجعل الرب لقابين علامة لكي لا يقتله من وجده "[3].

حاول العديد من الباحثين المقارنة بين ما جاء به النص الديني وبعض العادات المنتشرة عند بعض المجتمعات فيما يتعلق بالوشم لتحديد طبيعة العلامة الواردة في النص الديني السالف وموضعها من الجسد،

([1]) – يُنظر: ارنست فيشر، ضرورة الفن ، نقله إلى العربية ميشال سليمان، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت،(د/ط)،(د/ت)، ص 44.

([2])– نفسه ، ص 15.

([3])– العهد القديم ، سفر التكوين الإصحاح 15/4.

ومن ذلك ما قام به جيمس فريزر(James George Frazer) والذي قام بموازنة واسعة بين العادات المتبعة بين القتلة في بقاع العالم ليرى كيفية طبع العلامة التي تميزهم ومقارنتها بعلامة قابيل وهابيل، غير أنه لم يستطع أن يحدد شكلا أو لونا معينا لهذه العلامة ، لكنه خلص من تلك الموازنة إلى تفسير يبدو مقنعا يتلخص: بأن العلامة رسمت لكي تحول بينه وبين أن يقتله شبح القتيل نفسه، وليس إنسانا آخر، وذلك لعدم وجود إنسان آنذاك سوى قابيل القاتل ووالديه [1].

تتلخص وظائف الوشم في الغالب في دفع الموت وحفظ الحياة، وهي الوظيفة اكتسبها مع التفكير الميثولوجي المجسد لعلامة " قابيل" والتي قد يكون الإنسان تأثر بها فيما بعد ، فسكنت في لا وعيه الباطن منذ القدم . [2]

وُجد الوشم بالأساس لغاية نفعية قبل أن يتحول إلى مظهر جمالي؛ لأنه استعمل أولا لأجل دفع الشرور ورد الأذى عن النفس، وتحقيق المكاسب الدنيوية كجلب الثروة وتحقيق الراحة النفسية الناتجة عن الإشباع، كما قد يتجاوز الوشم هذا كله عند بعض الشعوب لتكون وظيفته إظهار الوفاء الديني للمعبود، " يعتقد حاملو الوشم أنهم عندما يلاقون وجه ربهم بعد موتهم سيتمكنون من تقديم الوشم مثل الأزهار أو على شكل رموز أخرى إلى الرب"[3].

أما الوشم في الثقافة الشعبية العربية قبل الإسلام، فربما تكون الوظيفة الجمالية هي الغالبة، كما قد تكون له وظائف أخرى كتخليد الذكرى وهذا ما تظهره القصيدة العربية، لأن الشعراء يحصرون فعل الوشم عند المرأة، يقول زهير بن أبي سلمى [4]:

لِمَنْ طَلَلٌ بِرَامَةَ لا يَرِيمُ عَفَا وخلا لَهُ حُقُبٌ قَدِيمُ
تَحَمَلَ أَهْلُهُ مِنْهُ فَبَانُوا وَفِي عَرَصَاتِهِ منهُمْ رُسُومٌ
يَلُحْنَ كَأَنَّهُنَ يَدا فَتَاةٍ تُرَجَّعُ في مَعَاصِمِهـا الوُشُومُ

---

[1]- جيمس فريزر، الفلكلور في العهد القديم ، ترجمة د/نبيلة ابراهيم ، مراجعة حسن ظاظا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،(د/ط)، 1972. 75/1.

[2]- ينظر: نفسه 82/1.

[3]- أوبي جوشي، الوشم دراسة ثقافية اجتماعية ، ترجمة دولة موسى، مجلة التراث الشعبي، بغداد، العراق، عدد 11 ، 1979، ص 54 .

[4] -ديوانه، ص96 .

ويقول لبيد بن ربيعة العامري[1]:

أوْ رَجْعُ واشِمَةٍ أُسِفَّ نَؤُورُهَا كِفَفاً تَعَرَّضَ فوْقَهنَّ وِشَامُهَا

أما ربيعة بن مقروم فيقول[2]:

أَمِنْ آلِ هِنْدٍ عَرَفْتَ الرُّسُومَا بِجُمْرَانَ فَقْراً أَبَتْ أنْ تَرِيما

تَخَالُ مَعَارِفَهَا بَعْدَ مَا أَتَتْ سَنَتَانِ عليها الوُشُومَا

ويقول عبد الله بن سلمة[3]:

لِمَنْ الدِّيَارُ بِتَوْلَعٍ فَيَبُوسِ فَبَيَاضُ رَيْطَةَ غَيْرَ ذَاتِ أَنِيسِ

أَمْسَتْ بِمُسْتَنِّ الرِّيَاحِ مُفِيلَةً كالوَشْمِ رُجِّعَ في اليَدِ المَنْكُوسِ

ويقول طرفة بن العبد[4]:

لِخَولَةَ أطْلَالٌ بِبُرْقَةِ ثَهمَدِ تلوحُ كَباقي الوَشْمِ مِنْ ظاهِرِ اليَدِ

أما المخبل السعدي فيقول[5]:

فكَأَنَّ مَا أَبْقَى البَوَارِحَ والـ أَمْطَارُ من عَرَصَاتِهَا الوَشْمُ

يقول زهير بن أبي سلمى[6]:

أمِنْ أُمِّ أوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلّمِ بحَوْمَانَةِ الدَّرّاجِ فَالمتَثَلَّمِ

ودارٌ لهَا بالرّقْمَتَينِ كَأَنَّهَا مَرَاجِيعُ وَشْمٍ في نَوَاشِرِ مِعصَمِ

تحاول أن تجيب هذه الشواهد عن سر العلاقة التي يقيمها الشاعر العربي قبل الإسلام بين الطلل و الوشم، فالشعراء يحشدون كل إمكاناتهم الشعرية لإرساء دعائمها وتوطيدها، وبخاصة إذا كان المشبه و المشبه به يتقاطعان في أكثر من حد؛ لأن كلا من الطلل والوشم هما بالأساس نتيجة لفعل فاعل، فالفاعل

---

[1]- ديوانه، ص 165، وينظر أيضا ص 181.

[2]- المفضليات , ص 181 .

[3]- نفسه، ص 105 .

[4] – طرفة بن العبد، الديوان، اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة ، بيروت ، لبنا ن، ط 1 ، 2003 ، ص 25 .

[5]- المفضليات، ص 114.

[6] -ديوانه، ص 74 .

في الطلل هو الزمان، و الفاعل في الوشم هو الإنسان، بيد أن كلا الفاعلان لا يتفقان في الهدف والغاية؛ فإذا كان الزمان ينتج عن فعله في الطلل التدمير والإنهاء والإعفاء، فإن الإنسان يهدف إلى الإطالة والديمومة من خلال المحافظة على الذكرى.

يقف المتأمل للأثر في الوشم وفي الطلل مندهشا أمام المأساة في الطلل، ومشدودا لجمال منظر الوشم، وبذلك تتحقق عبثية الزمان في الطلل، ويتحقق الأثر الجمالي للعمل الإنساني في الوشم، وإذا كان كلا من الطلل والوشم يفترقان في الأثر فإنهما يلتقيان في القيمة؛ فإذا كان الوشم يجسد الكفاح من أجل البقاء والاستمرار، فإن الطلل هو الأخر يقاوم ويحاول أن يُبدي جلده وصبره على محن الزمان.

بما أن الطلل موطن الشاعر الذي يسكن إليه وتتراءى فيه ذكرياته؛ لأنه يمثل جزءا هاما من كيانه وشخصيته، فإن الإنسان يصبح هو الآخر متعاطفا معه، بل مشدودا إليه ، ومكافحا لأجل إبقائه على صورته، لأن في بقائه حفظ لذكراه التي يريد أن يُخلدها من خلال الطلل، ولأن حياته الراهنة والآتية مقرونة بالطلل الذي يمثل صورة الماضي المشرق الذي صنعه الشاعر ذات يوم مع الأحبة والخلان، وبذلك تكون مراجعة الوشم ترجيع وارتداد نحو الحياة الذاهبة.

تتحدد وظيفة الوشم –باعتباره ضرب من السحر– في النص الشعري من خلال فاعليته فيه حين يلقي رداء القدسية على الطلل (المكان) ليحميه من مصائب الزمن وتعاقبه عليه، وذلك يتطابق مع الغاية التي وُجد لأجلها في الموروث الإنساني وهي في الأصل وظيفة الحماية.

الوشم إذا هو تعويذة الحياة في الطلل، بل المخلص له من براثم الموت، يقول أحد الدارسين متحدثا عن الوشم ودوره في القصيدة العربية قبل الإسلام: "إن توجه الشعراء الجاهلين نحو استخدام هذا النهج في الشعر يتفق مع ما تتصف به عقليتهم التي ترى في الشعر القوة العظيمة التي يمكن أن تحقق بها إرادتها في الحياة، ولعلي لا أجانب الصواب إذا ما قلت أن الشاعر الجاهلي كان يدرك هذا التوجه في ربطه الواقع بالفن الذي يغير الواقع إلى واقع فني جديد "[1]

ظل الشاعر العربي قبل الإسلام مهوسا بهواجس البقاء واستمرار الحياة شأنه شأن كل إنسان لم تسعفه مرجعياته الدينية لمعرفة مصيره، فكان لا يتخاذل في سبيل الدفاع عن حياته من خلال خلق واقع جديد من شأنه أن يصمد ويحافظ على نضارته وصفائه فوجد في المكان خير حافظ لأسراره، وخير دافع

[1]– فايز عارف القرعان، الوشم والوشي في الشعر الجاهلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص138.

لرغبته في الحياة أكثر والتمسك بها، وعلى ذلك تجده يراجع الطلل في كل افتتاحية كما تراجع الحسناء وشمها لتحافظ على جماله ورونقه وفي الوقت ذاته تخلد ذكراها، فالطلل يذكر الشاعر بالحب والحياة الزاهية وهذا شعور كفيل بأن يدفعه للمجاهدة والمكافحة التي تعتمد على كل الأنساق المعرفية المتاحة أمامه في تلك الفترة.

يشارك الدين والأسطورة في سبيل تحقيق هذه الغاية، فإذا كانت الأسطورة تظهر مجسدة في الوشم، فإن الدين يبرز ممثلا في الوحي، الذي أراد الشعراء من خلاله أن يمنحوا الطلل الخلود في الذاكرة، وجعله محفورا فيها كما يُنقش الوحي على السلام.

يقول لبيد بن ربيعة: (1)

وجَلا السُّيولُ عن الطُّلُولِ كَأَنَّهَا زُبُرٌ تُجِدُّ مُتُونَهَا أَقْلَامُهَا

ويقول في موضع آخر: (2)

دَرَسَ المنَا بِمُتَالِعٍ فَأَبَانِ وَتقَادَمَتْ بِالحُبْسِ فالسُّوبَانِ

فنعافِ صارةَ فالقَنَانِ كَأَنَّهَا زُبُرٌ يُرَجِّعها وليدُ يَمَانِ (*)

أما زهير بن أبي سلمى فيقول: (3)

لِمَنْ طَلَلٌ كالوَحْيِ عافٍ مَنَازِلُهْ عَفَا الرَّسُّ منهُ فالرَّسِيسُ فَعَاقِلُهْ (**)

ويقول أيضا: (4)

دارٌ لأسماءَ بالغَمْرَيْنِ مَاثِلَةٌ كالوَحْيِ لَيْسَ بها من أهلِهَا أَرِمُ

تقوم عملية المشابهة بين الطلل(المكان) وبين الوحي على مجموعة من العلاقات التي تنسجها مخيلة الشاعر ورؤياه المعرفية والتي يمكن حصرها في جانبين أساسين:

---

(1)– ديوانه، ص 165.

(2)–نفسه، ص 206.

(*) – **النعاف**: رؤوس الأودية. **صارة والقنان** : جبلان لبني فقعس. **وليد يمان** :غلام يمني.

(3)– ديوانه، ص 64 .

(**) – **الوحي**: الكتاب شبه به أثار الدار. **الرّس والرّسيس**: ماءان لبني أسد. **عاقل**: أرض أو جبل.

(4)– ديوانه، ص 90.

-أما الأول: فإن المشبه يحاول أن يستلهم من المشبه به صفة الخلود و البقاء، ذلك ما أدركه الوعي الشعري وهذا —طبعا- مُستوحى من الفكر الديني؛ لأن الدين باعتباره معتقدا فإنه يُثير الرهبة والمهابة عند معتنقيه فيتأثروا به إلى درجة صيرورته منهاج حياتهم التي تقوم عليه ولأجله، والحال نفسه بالنسبة للطلل (المكان) الذي يتحول هو الآخر إلى عقيدة راسخة في ذهن الشاعر، لأنه الوطن الحاضن لذكرياته وثقافته ومعرفته.

-وأما الجانب الثاني: فيرتبط بالأثر، فإذا كان الدين يحظى التبجيل والتنميق الذي يقوم به كاتب الوحي وهو يتعهده بالتزيين والتجويد، فإن الطلل يتعهده الشاعر بالتحسين والتجميل وهو يختار له ما أمده به فكره من معاني، وما جادت عليه مخيلته من استعارات وتشبيهات لتتناسب مع هيبة المكان (الطلل) . فإذا كانت قداسة الدين تلزم معتنقيه بتجويده وتحسينه كتابة ورسما ومراجعة في كل مرة ليزداد انجذاب الناس نحوه ويسحر الألباب برونقه، فإن الطلل كذلك، لأن الشاعر أراد له أن يكون خالدا ليُحافظ المكان على قدسيته وجماله وليجعل المتلقين أكثر انجذابا نحوه.

استطاع الشاعر العربي أن يخلق واقعا مكانيا جديدا يختلف عن الواقع الطبيعي وما يحيل إليه من حياة صعبة وعيش بائس، هو إذا الواقع الشعري الذي يحول المكان إلى واقع مقدس مفعم بالجمال، فالطلل هو موطن الكيان الشاهد على بناء الشخصية العربية في ذلك الزمان التي اقترنت في تكوينها بالأرض فتمسكت، بل جعلت بقاءها مرتهنا بها، والبقاء هنا استوجب أن يكون مؤصلا بجذور مغروسة في المكان الذي اتخذه الشاعر العربي قبل الإسلام واحد من قضاياه الجوهرية التي تتأسس عليها مبادئه فأفنى نفسه في سبيل أرضه.

تشبه وحدة الطلل بأكملها بالوشم، فبعد أن يفرغ الشاعر من ذكر الأماكن والتشبيهات الجزئية، وكأنه يلقي نظرة عامة على الطلل يتوجه الشاعر إلى المشهد العام للطلل ليُماثله مع الوشم، وكأنه وبهذه التقنية الفنية يُريد أن يرفع المكان ككل إلى عالم القداسة مستلا إياه من الواقع الذي لم يُحافظ على قداسته كما أراد له الشاعر أن يكون. فقداسة الديني تلقي بظلالها على المكان لتمنحه قوة خارقة على الصمود و البقاء لفترة أطول، وهذه الظاهرة تتحقق مع الرؤيا الشعرية التي تجعل من الطلل صرحا حضاريا يتباهى به الشاعر القديم.

الطلل بالنسبة للشاعر تثبيت للذات على الأرض كي تتطلع إلى مستقبلها، قوية في وجه الزمان، وعلى ذلك كان الالتزام به عند معظم الشعراء يُعد توثيقا لهذه الحقائق.

تمكن الحيز المكاني من إيجاد موقع خاص له في نفسية الشاعر الذي أصبح يمنحه طابع التقديس، فيسمو به خياله إلى موضع خاص في كيانه، فتحولت الأرض المقفرة إلى جنة للذكرى، لأنها الصرح الذي شيّد عليه الإنسان شخصيته بماضيها وتطلعاتها، وما هذا التوافق الحاصل بين الشاعر وبين واقعة المكاني إلا تعبيرا عن ذلك.

أظهر الشاعر العربي تمسكه بالأرض، بل تعايش مع واقعه الطبيعي ، منتجا منه أجود الصور، وعندما تعلق الأمر بتهديد المكان وقف مستبسلا في الدفاع عنه من خلال استحضار إرثه الميثولوجي و العقدي للوقوف في وجه الزمان ودفع الأذى عن المكان فوقفته لم تكن وقفة إجلال وبكاء على المحبوبة الراحلة فحسب، بل كان راثيا للمكان محاولا بعث الحياة فيه، ليبقيه كأثر يجسد حضارته وثقافته، لأن المكان مثل على الدوام المنطلق الأول لبناء صرحه المعرفي.

ساهم الشاعر العربي في بناء حضارته والمحافظة عليها في وجه الزمان وهو في ذلك لم يخالف الوجود الإنساني في كل الأزمنة، لأن الإنسان مرتبط على الدوام بأرضه ومهبط مولده، تجده يستبسل في الدفاع عنها، وهنا يمكن أن نطرح جملة من الأسئلة، هل يمكن القول أن الشعور بالوطن الأم كان هاجسا من هواجس الشاعر في ذلك الزمان ؟ وهل الشاعر كان يهدف من الوقوف على الطلل وربطه بموروثه الشعبي إلى بناء صرح حضاري على المستوى الشعري ؟

ثانيا– البعد الزمـاني

تتحدد العلاقة بين الإنسان والمكان من خلال الزمان؛ لأن الإحساس بالزمان لا يتم إلا داخل الحيز المكاني، كما أن قيمة المكان تظهر مع ما يقوم به الإنسان من أفعال في الزمان، لأن الزمان ظرف الأفعال، وإنما قيل ذلك لأن شيئا من أفعالنا لا يقع إلا في مكان، وإلا في زمان وهما الميقات[1].

الزمان في الفكر الإنساني هو حركة الكون التي تظهر للعين المجردة بحركة الأجرام، ودوران الفلك، وهنا يصادفنا رأي أفلاطون الذي يرى في الزمان صورة العالم متحركة بعد صورة الفلك، وقال آخر: هو سير الشمس في البروج [2].

أما الخوارزمي فيقول عنه: " الزمان مدة تعدها الحركة مثل حركة الأفلاك وغيرها، والمدة عند بعضهم الزمان المطلق الذي لا تعده حركة، وعند أكثرهم أنه لا توجد مدة خالية من حركة إلا بالوهم"[3].

تتضح الحركة الكونية أكثر مع التناوب الحاصل بين الليل والنهار اللذان يدلان على الزمان، ينقل أبو العلاء عن (الكتاب) لسيبويه ما يدل على أن الزمان عند سيبويه هو مضي الليل والنهار[4].

يرتبط الزمان في الفكر العربي قبل الإسلام بالفعل الإنساني، ولذلك تجده استعمل بأكثر من لفظ للدلالة عليه وبأوجه مختلفة؛ لأنه مقرون بالنفس، معبر عنها، وعن علاقتها بالأحداث والوقائع وما تُثيره فيها من شعور بالقبول أوالرفض، يقول أحد الباحثين معددا الألفاظ المرادفة له في الشعر العربي قبل الإسلام: "والذي يراجع الشعر الجاهلي يجد ما يدل على استعمال متعدد للكملة، والتي تكون بمعنى الفعل (أبد، دهر، مد، امتد، حان، وقت) وبمعنى دهر أي أصابه الدهر، وزَمِنَ أي أصابته عاصفة أو ضعف، وحان مثل حان حينه، وكذلك بمعنى الاسم مثل الدهر و الأبد و الحين والسرمد والمدة والوقت والآن، كل هذا للدلالة على مدة أو وقت طويل أو قصير، وأيضا للدلالة على ما يجري في هذه الأوقات من أحداث أو أفعال أو قوى بها يتم الفعل، مثل قولهم قوارع الدهر، وريب الحوادث"[5].

وعلى ذلك نخلص إلى أن الزمان ينقسم عندهم إلى قسمين:

---

[1] – يُنظر: حسام الألوسي، الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص 16 .

[2]– نفسه، ص 16 .

[3]– الخوارزمي، مفاتيح العلوم، ص 137 – 138، نقلا عن المرجع نفسه، ص 16..

[4]– نفسه، ص 17 .

[5]– نفسه ، ص 14 .

أما الأول؛ فهو الزمان المتغير والمرتبط بالحوادث والأفعال في الليل والنهار والذي تعبر عنه حركة الأجرام السماوية، فيظهر الليل بعتمته ونجومه وكواكبه المختلفة، وتقترن بصورة النهار إصباحه وإشراق نوره وتمثله الشمس.

وأما الثاني؛ الزمان القار والدائم، أو ما يعرف عندهم بالدهر أو الزمان المتطاول الذي لا حدود له، و الخارج عن إرادتهم وأفعالهم ويجسد ذلك موقفهم من الدهر الذي ورد في قوله تعالى: ﴿ وَقَالُوا مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ وَمَا لَهُمْ بِذَٰلِكَ مِنْ عِلْمٍ ۖ إِنْ هُمْ إِلَّا يَظُنُّونَ﴾ [سورة الجاثية الآية، 24].

1- الزمان المتغير (المتعاقب)

يتحدد الزمان المتغير أو المتتابع في تعاقب الليل والنهار كنتيجة لظهور الأجرام السماوية واختفائها، يقول تعالى: ﴿ تَبَارَكَ الَّذِي جَعَلَ فِي السَّمَاء بُرُوجاً وَجَعَلَ فِيهَا سِرَاجاً وَقَمَراً مُّنِيراً * وَهُوَ الَّذِي جَعَلَ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ خِلْفَةً لِّمَنْ أَرَادَ أَن يَذَّكَّرَ أَوْ أَرَادَ شُكُوراً﴾ [سورة الفرقان 61-62]، ويقول تعالى : ﴿ وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاء الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ وَجَعَلْنَاهَا رُجُوماً لِّلشَّيَاطِينِ وَأَعْتَدْنَا لَهُمْ عَذَابَ السَّعِيرِ﴾ [سورة الملك الآية 5] ويقول تعالى أيضا : ﴿اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ اللَّيْلَ لِتَسْكُنُوا فِيهِ وَالنَّهَارَ مُبْصِراً إِنَّ اللَّهَ لَذُو فَضْلٍ عَلَى النَّاسِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَشْكُرُونَ ﴾ [سورة غافر الآية 61] ، يقول تعالى أيضا: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَيُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ وَسَخَّرَ الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ كُلٌّ يَجْرِي إِلَىٰ أَجَلٍ مُسَمًّى وَأَنَّ اللَّهَ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ ﴾ [سورة لقمان الآية 29] ، ويقول أيضا: ﴿ هُوَ الَّذِي جَعَلَ الشَّمْسَ ضِيَاء وَالْقَمَرَ نُوراً وَقَدَّرَهُ مَنَازِلَ لِتَعْلَمُواْ عَدَدَ السِّنِينَ وَالْحِسَابَ مَا خَلَقَ اللّهُ ذَلِكَ إِلاَّ بِالْحَقِّ يُفَصِّلُ الآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ * إِنَّ فِي اخْتِلاَفِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ وَمَا خَلَقَ اللّهُ فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ لَآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَتَّقُونَ﴾ [سورة يونس 5-6 .]

1-1- الشمس :

اتجه الإنسان ببصره منذ القدم إلى السماء متأملا في أجرامها وكواكبها، مذهولا لعظمتها، متعلقا بطموحاته نحوها، حتى بلغ بها حد التقديس والعبادة، لأنه كان يرى في مصيره مرتبطا بها، يقول أحد الدارسين: " لفتت السماء من كل جانب بعظمتها وجلالها، بشمسها وكواكبها، وكل ما فيها من مظاهر

الطبيعة، يولد الشعور بالتصاغر والضعة أمامها ، فهي تحيط بنا وتسيطر على مشاعرنا، وهكذا انبثقت الأديان من هذا الشعور "[1].

لعل الشمس من أبرز مظاهر السماء فهي الكوكب اللامع الذي يظهر كل صباح مبشرا بعودة الحياة وإعلان القطيعة مع حالة السكون والعدمية، وما إن تغيب تُغادر معها الحياة إلى مخدعها إيذانا بانتهاء عهد وبداية موعد جديد مع حالة التيه والخوف من المصير والموت الذي يتماهى مع السرمدية.

تشكّل في فكر الإنسان القديم تصور يعطي الشمس المهابة والقدسية، فتغنى بها، ونسج حولها الأساطير، وأحال كل مظاهر الإخصاب إليها، كما قرن بينها وبين تجدد الحياة، وبذلك أقام علاقة بينها وبين مظاهر الجمال المختلفة من خلال تشبيه أجمل ما وقع عليه بصره بالشمس .

وأما في الفكر العربي قبل الإسلام، فإن الشمس كانت مظهر بيئتهم ونور وجودهم، فحظيت عند بعضهم بالتبجيل والتقديس، وبخاصة لما كانت –حسب تصورهم- إحدى أركان الثالوث الفلكي الذي عبد وقدس (الشمس، القمر، الزهرة)، يقول أحد الدارسين متحدثا عن عبادتهم لها وللكواكب الأخرى: "فطائفة من العرب عبدت الكواكب والنجوم كالشمس والقمر والزهرة ونضيف إلى مثل هذه الكواكب الثلاثة، كواكب أخرى كالدبران والعيوق والثريا والشعرى والمرزم وعطارد وسهيل، فكنانة كانت تعبد القمر والدبران، وجرهم كانت تسجد للمشتري، وطي عبدت الثريا والمرزم وسهيل، وبعض قبائل ربيعة عبدت المرزم، وطائفة من تميم عبدت الدبران وبعض قبائل لخم وخزاعة وقريش عبدت الشعرى العبور[2] .

يحلينا هذا النص إلى الاعتقاد السائد عن العرب، وما ارتسم في مخيلتهم حول السماء، وهي موضع الرفعة والسمو التي اعتقدوا فيها، بل عند بعضهم أصل الكون وإليها يعود أمر تدبير أموره؛ لأنهم كانوا يضنون أن حركة الكون تتوقف على تقلب كواكبها وأجرامها، وما تبدل الأيام والسنين عليهم إلا تجسيدا لرضاها أو تعبيرا عن غضبها .

من هنا كان أمر عبادتها وتقديسها اعترافا لها بالربوبية والقوة، وإن علموا بتحكم قوة خفية في حركتها، لترزقهم الغيث، فهذا السلوك له ما يبرره في بيئة يقوم اقتصادها على الزراعة والرعي، لأنهم كانوا يقدسون ما يتصل بزراعتهم كالشمس والمطر والحيوان.

---

[1] - الهاشمي طه: تاريخ الأديان وفلسفتها، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، (د/ط) ، 1963، ص 73.

[2]- السيد عبد العزيز سالم، دراسات في تاريخ العرب قبل الإسلام، مؤسسة شباب الجامعة، الاسكندرية، مصر، (د/ط) 1، ص 426.

لعل من أمارات تقديسهم للشمس أنهم تبركوا بها ، وتسموا بها ،كقولهم (عبد شمس، وامرؤ شمس، وعبد الشارق) وقد يكون أصل عبادتها ضارب في القدم وهذا ما تؤكده الكتابات التي وجدت في بابل (**لتغلت فلآر**) والتي يذكر فيها انتصاره على مدينة دومة الجندل وظفره بملكتها التي كانت كاهنة للإله شمس[1] .

أما إذا تتبعنا علاقة العرب الدينية بها، فإننا نجد بأنهم نحتوا لها صنم يجسد هيئتها منذ القديم ، وهذا ما يذهب إليه ابن منظور في معجمه قائلا: "وعبد شمس بطن من بطون قريش قيل سمو بذلك الصنم"[2]. تقول مية بنت أم عتبة بن الحارث ويروي لغيرها:

تَرَوَّحْنَــا مِنَ اللَّعْبَـاءِ عَصْرًا فَأَعْجَلْنَــا الإِلَهَةَ أَنْ تَؤُوبَـا[3]

تقترب صورة الشمس في القصيدة العربية من التصور الطبيعي لها، لأنها ارتبطت بالتعبير عن الميقات الذي يُبشر بقدوم عهد جديد يضرب معه موعد مع المستقبل المشرق، فكان في قدومها إيذان وحثٌّ على البطولة والمغامرة، ومن ثمة مواصلة مسيرة الحياة وإثبات الذات، كما كان غيابها نذيرا بقدوم زمان الهم والقلق والخوف من عتمة الليل البهيم وانقباض الحياة.

توثقت العلاقة بين النفس والشمس منذ وجوده الأول وهو الذي تفتحت عيونه العربي على نورها، فأشعره سطوعها بقدوم لحظات المتعة، الت رغّبته في الإقبال على اللذة دون تردد، لأن التطلع إليها هو الذي يحدد زمنه النفسي المتوهج ويطيله، وبخاصة لما رمزت عنده لصورة المحبوبة التي يعانق طيفها مع صورة الشمس المشرقة ولو مجازيا، فأصبح بذلك الشاعر يلتمس عزائه الناتج عن رحيل المرأة في تأمله لحركة الشمس شروقا وغروبا، يقول عنترة بن شداد[4]:

أَشَارَتْ إِلَيْهَا الشَّمْسُ عِنْدَ غُرُوبِهَا تَقُولُ إِذَا اسْوَدَّ الدُّجَى فَاطْلَعِي بَعْدِي

وَقَالَ لَهَا البَدْرُ المنِيرُ أَلَا اسْفِرِي فَإِنَّكِ مِثْلِي فِي الكَمَالِ وَفِي السَّعْدِ

يبدو تعبير البيتين عن فكرة الزمان واضحا، لأنهما جسدا حركة الكواكب التي تعلن عن تبدل الزمن، غير أن المعنى في البيتين يرجع أصل الحركة للشمس وحدها؛ لأنها هي المتحكمة في تعاقب الليل

---

[1] – الأب جرجس داود، أديان العرب قبل الإسلام، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص 338.

[2] – ينظر: لسان العرب، مادة **شَمَسَ**، 138/6 .

[3] – نفسه، مادة **أله**، 578/13.

[4] – ديوانه: ص 23.

والنهار وربما تستند هذه المعرفة إلى الوعي الفكري العربي والذي جعل الشاعر يتسب حركة الأفعال إلى الشمس باعتبارها تمثل الحياة التي يرغب الشاعر في إطالتها، وهو الرافض لغياب الشمس والمتشائم من سرمدية الظلام الذي يذكره بأهوال الهم، وتزاحم الأحزان عليه، فكأني به يحاول أن يجعل من الزمان النفسي الزاهي بديلا للزمان الآلي، وذلك بمبادلة الأدوار بين الشمس والمحبوبة، بل يجعلهما متعاونين في سبيل إطالة الحياة.

تحتل كلا من الشمس والمحبوبة مكانة مقدسة في نفس الشاعر، باعتبارهما يمثلان الحياة ويجسدان ديمومتها، وعلى هذا الأساس قامت عملية المشابهة بين المرأة والشمس، بل جعلهما في حالة تماهي تحل كل واحدة في صورة الأخرى، وهما اللتان تتبادلان المواضع، فتتحول المرأة إلى خليفة للشمس في المحافظة على الحياة، والحرص على استمرارها، وهي الفكرة التي يعبر عنها المرار بن المنقذ في قوله[1]:

إِنَّمـا النَّوْمُ عِشَـاءً طَفَـلاً سِنَةٌ تَأْخُذُها مِثْلَ السُّكُرْ
والضُّحَى تَغْلِبُهــا وَقْدَتُهاخَرَ الجُـؤْذَرُ في اليَوم الخَـدِرْ
وهْيَ لو يُعْصَرُ من أَرْدَانِهـا عَبَقُ المِسْك لَكَادَتْ تَنْعَصِرْ
أَمْلَحُ الخَـلْقِ، إذا جَرَّدْتَهـا غَيْرَ سِمْطينِ عليها وسُؤُرْ
لَحَسِبْتَ الشَّمْسَ في جِلْبَابِهـا قد تَبَدَّتْ مِن غَمَامٍ مُنْسَفِرْ
صُورَةُ الشَّمْسِ على صُورتهـا كُلَّما تَغْرُبُ شَمْسٌ أَو تَـذُرّْ
تَرَكَتْني لستُ بالحَيِّ ولامَيِّـتٍ لاقَـى وَفَـاةً فَقُبِـرْ (*)

تهيمن فكرة الإحساس بالزمان على خيال مرار بن منقذ فلا يرى صورة المحبوبة إلا وهي معبرة عن تبدل الوقت والموقف، حتى تبدو كأنها تقيم وصلا بين الإصباح والضحى والعشي والسمر، كما أنها لا تكتفي بالتحكم في سير الوقت فحسب، بل تهبه قيمة أكبر.

تتحكم الشمس في حركة الزمان، ذلك أن النوم وقت الليل يكون عندما تطفل الشمس وتدنو مغادرة، ولا ينقضي الدجى إلا وهي تتأهب للمجيء، فكأن بالحياة تتمظهر مع صورة الشمس والتي تمثلها أيضا المحبوبة في ملبسها.

---

[1]- المفضليات، ص 92.

(*)- **طفلا**: حين تطفل الشمس للغروب كدنو. **وقدتها**: زمن الوقوف إذا ارتفع النهار. **الأرمان**: الأكمام. **منسفر**: المنقشع.

كما تحدد العلاقة بين الشمس والمحبوبة (المرأة) حركية وفاعلية الزمان؛ لأن تبادل المواضع بينهما هو الذي يحقق للحياة حالة من الاستمرار والصمود في وجه الظلام، لتكون بذلك علاقة الحضور والغياب التي تجسدها الرؤية الشعرية هي المسؤولة على حفظ الوجود، فالمرأة تنام وقت الضحى في قمة توهج الشمس، لتتهيأ لأخذ مكان الشمس وقت أفولها وفي نفس المعنى يقول حسان بن ثابت[1]:

مَا بَالُ عَينَيكَ يَا حَسَّانُ لَمْ تَنَم مَا إنْ تُغَمِّضُ إلَّا مُؤثِمَ القَسَمِ
مَا أَحْسَبِ الشَّمْسَ تَبْدُو بِالعَشَاءِ فَقَد لَاقَيْتُ شَمْسًا تُجْلى لَيْلَةِ الظُّلْمِ

يتكون الإحساس بالجمال عند الشاعر مع صورة المرأة المحبوبة عندما ترتدي رداء الشمس لتلاقيه في الليلة الظلماء، فالشمس والمرأة شكلتا في خيال الشاعر العربي سلاحا يتسلح به ليقهر به الزمن ويذلّله، منهيا بذلك سطوته وهيمنته على واقعة، فيحقق مع صورتهما طموحه باستمرار اللذة والأخذ من الحياة، وهو الموقف الذي يعبر عنه عنترة بن شداد قائلا [2]:

كَمْ لَيْلَةٍ عَانَقْتُ فِيهَا غَادَةً يَحْيَا بِهَا عِندَ المنَامِ ضَجِيعُهَا
شَمْسٌ إذَا طَلَعَتْ سَجَدَتْ جَلَالَةً لِجَمَالِهَا وَجَلَّا الظَّلَامُ طُلُوعَهَا

يستدعي عنترة بن شداد الشمس المقدسة ليجعلها تسجد إكبارا وتعظيما لمحبوبته؛ لأن محبوبته جديرة بالسجود والصلاة ابتهالا بجمالها وإشراقها الذي استلهمته من نور الشمس المتلألأ، وربما يرجع سر هذا الاهتمام والتعظيم في الصورة الشعرية إلى حالة تماهي صورة المرأة في الشمس، وهو التماهي الذي يتحول فيه المسجود له(الشمس) إلى ساجد للمتعبد (المرأة)، ولعل هذه العملية هي التي جعلت الصورة تتجاوز البعد الحسي المحقق لمطلب اللذة الآنية إلى هدف أسمى تتحول معه المرأة إلى رمز من رموز استمرارية الحياة وتجددها، وهي الغاية التي عبّر عنها الشاعر فنيا باستخدام أداة الكثرة (كم) ليتجاوز حصر اللذة في الوقوف أمام جمال المرأة، بل جعل تكرار اللقاء ليُذكر المتلقي بقدوم الحياة وإقبالها عليه دون انقطاع.

يحل الزمان الشعري محل الزمن الألي النمطي بمراحله المتدرجة بين النهار والليل والذي يتحدد بتقلب الشمس بين أطراف النهار وهي تصارع السرمدية، والصورة جسدها الشاعر عندما ألحق بالشمس صفة

[1]- حسان بن ثابت، الديوان، شرح يوسف عيد، دار الجيل ، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص 374 .
[2]- ديوانه، ص51.

المحارب الذي ينتصر في كل مرة ليلبي الرغبة الإنسانية ويحقق الأماني في استمرار الراحة النفسية والشعور بالرضا الذي لا يتحقق حسب قيس بن الخطيم إلا بظهور الشمس، يقول [1]:

كان المـــــنَى بِلِقَائِهَا فَلَقِيـتُها فَلَهَوْتُ مِن لَهْوِ امرىء مكْذوبِ

فرَأيْتُ مثْل الشّمْسِ عندَ طُلوعهِا في الحُسْنِ أو كَدُنُوِّها لِغُروبِ

صَفْراءُ أعْجَـلَها الشّبَابُ لِدَاتِها مَوْسُومـة بالحُسْنِ غيرُ قَطوبِ

يتحول لقاء المحبوبة إلى موعد للهو والتصابي، وهو الزمان الذي تطمح له النفس وتطرب له باعتباره وقتا للإشراق والتجلي، تأمل كيف يزاوج الشاعر بين حلول المحبوبة عليه وبين حلول نور الشمس على الكون مسدلة ستائر شعاعها الأخاذ على صفاحته لتزيدها لامعانا ونظارة، وهذا ما جعل الشاعر يُسارع إلى عقد مشابهة بين المرأة والشمس في شروقها وغروبها، ولعل اختيار زمن الشروق و الغروب له وظيفة في المعنى؛ لأنه زمن الاهتزاز النفسي الناشئ عن التهيؤ للقاء أو قدوم اللحظة التي يُوصل فيها حبل الود أو يُقطع.

فالمرأة التي تماثل الشمس في الرفعة و السمو، وفي الضياء و الإشراق تجعل الشاعر يلامس حلمه بلقائها، ليعيش لحظات تنسيه هموم الزمان الذي قد يتوقف في لحظة تتهيأ فيها المحبوبة للمغادرة، فكأن المرأة أخذت دور الشمس وتحولت إلى ميقات يحصي به الشاعر أيامه.

يبلغ الاعتناء بالصورة التشبيهية من خلال العلاقة القائمة بين المرأة والشمس مداه، ليكون أثر الشمس في المرأة كبيرا، فهي التي تعجل بشبابها وتزيدها حسنا وبهاء، بل كأنها الزهر الذي يشدو إلى أشعة الشمس كما يقول الحطيئة[2]:

بِمُسْتَأْسَدِ القَرِيَــانِ جَونَبَـاتِهِ فَنَوَّارُهُ مِيلٌ إِلَى الشَّمْسِ زَاهِرُهُ

تتسع دائرة الألوان في الصورة مع الزهر الذي يتعالى ناظره نحو الشمس ليعانقها متوهجا راغبا في الاقتراب منها لتمنحه من نورها الحياة، وهي الصورة التي نجدها عند الأعشى في قوله[3]:

ما رَوْضَةٌ مِنْ رِياضِ الحَزْنِ مُعشِبةٌ خَضراءُ جادَ عَلَيها مُسْبِلٌ هَطِلُ

---

(1)- قيس بن الخطيم، الديوان، تحقيق ، ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، لبنان، (د/ط) 1967، ص 57-58.

(2)- الحطيئة، الديوان، شرح يوسف عبد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص 75.

(3)- ديوانه : ص 107.

يضاحكُ الشمسَ منها كوكبٌ شرقٌ   مُؤزَّرٌ بِعَمِيمِ النّبْتِ مُكْتَهِلُ [*]

يعود الأعشى إلى واقعة الطبيعي ليضفي عليه رونقا فينقل لنا مشهدا لربوة قد أزهرت وقد جاء عليها المطر وأشرقت عليها الشمس، فانعكست على جداولها وقت الغروب، حين يهدأ الكون ليفوح منها ريح الورد ويملأ عبقه الأرجاء. فالشاعر الحالم بالحياة لا يجد افضل من تجسيد هذه المشاهد شعريا من خلال إقامة احتفالية تليق بمقام جمال الوجود، لتكون الشمس والمرأة أبطالها، أو كما يقول سويد بن أبي كاهل[1]:

تَمْنَـــحُ المِرآةَ وَجْهًا واضِحًا   مِثْلَ قَرْنِ الشمَّسِ في الصَّحْوِ ارتْفَعْ

صَـــافِيَ اللَّوْنِ وطَـرْفًا سَاجِيًا   أَكْحَـلَ ا لعَيْنَيْنِ ما فـــيه قَمَعْ

وأما طرفة بن العبد فيقول[2]:

وَوَجْهٌ كَأَنَّ الشَّمْسَ حَلّتْ رِدَائِهَا   عليه نَقِيُّ اللّونِ لَمْ يَتَخَـــدّدِ

أصبحت العلاقة بين المرأة و الشمس راسخة في الوعي الشعري، بل يمكن اعتبارها تقليدا فنيا يتداوله الشعراء، وربما يرجع هذا التقليد الفني إلى ذلك التصور القديم حول الشمس الذي يحدد دورها في تجسيد الحياة، وهو التصور ذاته للشاعر الذي يحدد معه موقفه من الوجود، ألا ترى الشمس تقع في داخله موقع المرأة منه؛ لأن ظهورها وغيابها يمثل بالنسبة إليه إما الرغبة في الحياة، وإما الإقلاع عن هذه الرغبة.

تمثل الشمس في العرف الشعري وجه الحياة المشرق، لأن اختفاءها من شأنه أن يُفقد الشاعر الإحساس بالحياة، وعلى ذلك جعل من مغادرتها لحظة تثير فيه اليأس وتعمق شعوره بالوحدة والفقد، كما أن غيابها يقذف به إلى ربوع العدمية التي يشعر معها بالتيه، وبخاصة إذا كانت لحظة وقوفه على مرابع المحبوبة التي تحولت إلى فضاء موحش، لأنه صادف زمن مغادرة الاثنين المكان (الشمس / المحبوبة) وهو المشهد المأساوي الذي ينقله لنا حاتم الطائي عندما أشجاه الرسم الدارس لحظة الغروب، يقول [3]:

لَمْ يُنْسِنِي أَطْـلَالُ مَاوِيَّةٍ نَاسِي   وَلاَ أَكْثَرُ المَاضِي الَّذِي مِثْلُهُ يُنْسِي

إِذَا غَرُبَتْ شَمْسُ النَّهَارِ وَرَدْتُهَا   كَمَا يَرِدُ الضَّمْآنُ آيِبَةَ الخِمْسِ[**]

---

[*]- **الحزن**: ما ارتفع عن الأرض. **مسبل** :المطر. **كوكب**: بريق الماء **شَرِقْ**: زاه. **مؤزر**: ليس إزراء من النبات.

[1]- المفضليات: ص 191.

[2]- ديوانه ، ص27.

[3] – ديوانه: ص 40.

[**] – **الخمس**: أظماء الإبل.

وأما عبدة بن الطبيب فيقول [1]:

وَقَفْتُ بِهَا وَالشَّمسُ دُونَ مَغِيبِهَا قَرِيبًا وَصَبَاحُ الشَّوْقِ مَنْ يَتَشَوَّقُ

يودع الشاعر الشمس إلى مخدعها، ليأتي وقت الخلوة مع الذات ومعه تحضر لحظة السؤال والبحث عن الذات فيلجأ إلى استدعاء الذكرى والعود إلى الماضي الذي كان ينبض بالحياة والحركة، والشمس كمن يحرسه ويرعاه، لكن وقت الغروب قد أذن بالمجيء ومعه تُقرع النواقيس إيذانا ببداية عهد مع الأحزان الناتجة عن اشتداد الشوق وتذكر الهموم، كما هو حال حسان بن ثابت الذي عبر عن سوداوية هذا الموقف، واصفا جنوح الشمس إلى المغيب والذي تبعه تهيؤ قومه لرحيل، وهو ما استدعى فيه مشاعر القلق والخوف من هذا الرحيل، يقول[2] :

وَأَيْقَنْتُ لما قَوَّضَ الحَيّ فِيهم بِروعَاتِ بينَ تَتْرِكِ الرَّأْسَ شَيْبًا

وَأَسْمَعَكَ الدَّاعِي الفَصِيحُ بِغَرْقَةٍ وَقَدْ جَنَحَتْ شَمْسُ المغَارِ لِتَغْرُبَا

يرسخ هذان البيتان فكرة الخوف من حالة اللاانتماء بعد انقطاع حبل الوصال مع الجماعة، بيد أن هذا البتر يتجاوز الإرادة الإنسانية؛ لأن إرادة القدر (الزمان) هي التي فرضت منطقتها، فأعقب ذلك تحول الشباب إلى الشيب، ومعه تحسس الشاعر دنو أجله وهو يقترب من حياض الردى، يقول الأعشى[3]:

وَلَيْلٍ يَقُولُ القَوْمُ من ظُلُماتِهِ سَوَاءٌ بَصِيرَاتُ العُيُونِ وَعُــورُهَا

كَـأنّ لَنَـا مِنْهُ بُيُوتاً حَصِينَةً مُسُوحٌ أَعَالِيهَا وَسَاجٌ كُسُورُهَا

تَجَــاوَزْتُــهُ حَتّى مَضَى مُدْلَهِمُّهُ وَلاحَ مِنَ الشْمسِ المضِيئَةِ نُورُهَا [*]

يقدم إذا الأعشى موقفه من الزمان الذي يقوم على رفض الليل، هذا الرفض الذي مثل له بصورة في غاية الروعة؛ لأن وقع الليل على النفس يماثل خيمة منسوجة من الشعر الأسود الخشن ويكون أسفلها من الطيلسان الأسود، فتضيق نفسه منه لما يفرضه من أحزان وهموم وعلى ذلك تجده يُمني النفس بقدوم زمان الخلاص من هذه السرمدية التي يتوقف معها الإحساس بالحياة.

(1) – عبدة بن الطبيب، الديوان، شرح وجمع وتحقيق يحي الجبوري، دار التربية، بغداد، العراق، 1971، ص 43.

(2) ديوانه: ص 27.

(3)– ديوانه: ص 423.

(*)– **المسوح**: جمع مسح وهو الثوب الخشن. **الساج**: الطيلسان الأسود. **الكسر**: جانب البيت. **مدلهمه**: اشتد ظلامه.

لعل ما يؤكد معاناة الشاعر شعوره بالتيه ولاانتماء، والذي جسده فنيا بتوظيفه للصيغة الفعلية "تجاوزتُ "، فكأن قساوة الليل على الإنسان كمن يبحث عن طوق نجاة، ثم تلوح له في الأفق خيوط الشمس ليهتدي بها علها تخرجه إلى الوجود، فكأن الشاعر يؤكد مع هذه الصورة على موقعها في نفسه، والذي يتحدد بإيراد صفاتها(الشمس، المضيئة، نورها) والتي استغرقت شطرا بأكمله، ولعل ما يمكن ملاحظته على تلك الصفات أنها تتناسب وقيمة الموصوف؛ فإذا كانت الإضاءة تعجل بكسر الظلام، فإن النور يمهد لعودة الحياة التي تنطلق مع الرغبة في المغامرة واللذة.

تبشر عودة الشمس كل يوم في وعي الإنساني القديم بولادة جديدة ، وفي المقابل يفتح أفولها عهدا مع الفراق وبتر في العلاقة مع الحياة، ربما كان هذا الاعتقاد سائدا في فكر بعض القبائل العربية قبل الإسلام ذلك ما عبر عنه شعر بعض شعرائهم والذي يتناسب ورؤيتهم الفنية من جهة، ومن جهة ثانية تماشيا مع موقفهم من الوجود، وعلى ذلك تشكلت لهم معرفة تكاد تكون متكاملة حول هذه القضية والتي عبر عنها عبيد بن الأبرص قائلا[1]:

يَاحَارِ مَارَاحَ مِنْ قَوْمٍ وَلَا ابتَكَرُوا   إِلّا وَلِلْمَوْتِ في آثَارِهِمْ حَادِي
يَا حَارِ ماطَلَعَتْ شَمْسٌ وَلاغَرَبَتْ   إِلّا تَقَرَّبَ آجَـالٌ لِمِيعَـادِ

تتوثق معرفة عبيد بن الأبرص بحقيقة الوجود الإنساني الآيل إلى الزوال، بناء على ما سجله من ملاحظات وما خبرته ذاته في الزمان وما سجله التاريخ من فناء متواصل للأمم عمّرت الأرض ثم أبيدت عن آخرها، غير أن الشاعر يجعل من الشمس شاهدا على تقلب الزمان، لأن عمر الإنسان مرتهن بشروقها وغروبها، وهي التي تطيله –رمزيا- بإطلالتها ومعها يكتمل الإحساس بالحياة وتختفي معها لحظات القنوت، التي تحضر مع غروبها ليستبدل معها الإنسان اللهو والتصابي بالتفكير في المصير وفي حتمية النهاية .

غير أن الاعتقاد بسلطة الشمس في الوجود يتضاءل مع غرض الرثاء الذي يقف معه الراثي على حقيقة أخرى تحيل كل شيء إلى قوة أعظم، تقول الخنساء في رثاء أخيها صقر[2] :

فَخَـرَ الشَّـوَامِخُ مِنْ قَـتْلِـهِ   وَزُلْزَلَـتِ الأَرْضُ زِلْزَالَهَـــا
وَزَالَ الكَـوكَبُ مِنْ فَقْدِهِ   وجَـلَّلت الشّمْسُ إِجْلَالَهَـــا

---

(1)- ديوانه، ص 72.

(2)- الخنساء وليلى الأخيلية: ديوان الباكيتين، شرح يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص 161.

يبدو أن الخنساء قد ارتسمت في مخيلتها معالم معرفة أشمل -مما سبق من تصورات- حول الشمس، وهي المعرفة التي يمكن لها أن تحل محل المعرفة السائدة التي تنسب الفاعلية للشمس في كل الشيء، وهذه الحقيقة ينفيها الواقع العيني؛ لأن الشمس ماهي إلا تجسيد لحركة الزمان، بل هي ظاهرة خاضعة لسلطة أكبر منها تأذن لها بالقدوم والمغادرة كل يوم، وأما ما تخلفه من أثر في الوجود فبأمر من تلك القوة العظيمة التي يخضع لها كل شيء.

تكون الخنساء قد أدركت هذه الحقيقة لأن هول الفاجعة كان قاسيا عليها، بل نجد الإحساس بالزمان ينتفي بالنسبة إليها بعد موت أخيها الذي نعاه الوجود قبل الإنسان؛ فزلزلت الأرض واحتجبت الشمس، وحل الليل مبتليا الشاعرة بألوان من الأحزان والهموم، هذا الموقف الشعري يُطالعنا به المهلهل مصورا احتجاب الشمس حزنا على مقتل أخيه كليب بعد موته، حين يقول[1] :

لَمَّا نَعَى النَّاعِي كُلَيْبًا أَظْلَمَتْ شَمْسُ النَّهَارِ فَمَا تُرِيدُ طُلُوعَا

قَتَلُوا كُلَيْبًا ثُمَّ قَالُوا ارْتِعُوا كَذَبُوا لَقَدْ مَنَعُوا الجِيَّادَ رُتُوعَا

استطاع المهلل مع ما أتيح له من مقدرة فنية مكينة من توقيف حركة الزمان ليجعلها ساكنة على قتل كليب، فالشمس تحتجب تعاطفا مع الشاعر في حزنه على كليب لتتوقف حركة الحياة على الجميع، وكأن في مقتل كليب قتلٌ للشمس والحياة معا.

يبلغ التأثر بالفقد درجات كبيرة، فتكسف الشمس والكواكب إجلالا وإكراما للمفقود، فيشمل الحزن الأرض ويعم السماء، لتعلن الشمس الحداد، ويحجب معها الإحساس بالحياة وبجمال الوجود الذي يفقد قيمته، يقول أوس بن حجر[2]:

أَلَمْ تُكْسَفِ ا لشَّمْسُ وَالبَدْرُ وَالْ كَوَاكِبُ لِلْجَبَلِ الوَاجِبِ

لِفَقْدِ فَضَالَـة وَلَ تَسْتَوِي الْ فُقُودُ وَلَا خَـلَّـةُ الذَّاهِبِ

وبخاصة إذا كان هذا الذاهب يماثل الشمس في النور و الصفاء و الحسن، كما تقول الخنساء[3]:

أَبْيَـضُ أَبْـلَـجُ وَجْـهُـــهُ كـالشمسِ فِي خَيرِ البَشَرْ

(1)- المهلهل بن ربيعة، الديوان، شرح وتقديم طلال حرب، الدار العالمية ، ص48.

(2)- ديوانه، ص 10.

(3)- الديوان ، ص 80.

والشمسُ كـاسِفَةٌ لمهْلَكِـهِ وَمَـا اتَّسَقَ القَمَـرْ [*]

يلوح شعاع النور من وجه المفقود في أعين الرائيين، فهو نافع كالشمس للبشر، وبذلك يماثل فقده فقدان الكون للشمس، وبخاصة عندما يكون المشبه يحوز على فضائل تملأ أرجاء الدنيا مشرقا ومغربا أو كما يقول متمم بن نويرة[1]:

لَعَمْري لَنِعْمَ المرْءُ يَطْرُقُ ضَيْفُـهُ إِذَا بانَ مِنْ لَيلِ التِّمَامِ هَزِيعُ
بَذُولُ لِمَا في رَحْلِهِ غيرُ زُمَّحٍ إِذَا أَبْرَزَ الحُورَ الرَّوائِعَ جُوعُ
إِذَا الشَّمسُ أَضْحَتْ في السَّمَاءِ كَأَنَّهَا مِنَ المحْلِ حُصٌّ قَد عَلاهُ رُدُوع [**]

تأمل صنيع الشاعر وهو يحيل فضيلة الكرم إلى الشمس، لأنها رامزة للخير والعطاء، ليكون الإنسان ممثلها في الأرض مع اشتداد الزمان بالناس، ثم تبقى الشمس شاهدة على ما صنعه من مجد فتخلده؛ لأن الإنسان يفنى في الزمان خضوعا لقانونه وهي الحقيقة التي لم ينكرها الشعراء، بل وثقوها، بيد أن الفضائل التي اتصف بها في حياته تبقى خالدة متمردة على قانون الزمان، بل يمكن لها أن تقهره لتحد من سطوته على الإنسان، فبالقيم اللازمانية يخلد الإنسان، وبخاصة إذا كانت تلك الفضائل تمثل القيم العربية التي ترسخت في الذاكرة الجماعية وتقيد بها نظامهم الاجتماعي، وعبر عنها نسقهم الثقافي والمعرفي.

يبرز الكرم و الجود معلنا عن نفسه كقانون يحكم الأعراف العربية التي تأسست عليها حضارتهم المعنوية يضاف إليه الشجاعة والمروءة والانظلام، بل تحولت هذه الفضائل إلى قيم حاول الشعر صياغتها صياغة معرفية لها مفهومها وأسسها التي تخلدها في مقابل فناء الإنسان.

تتمرد الفضائل على الزمان فلا تخضع له، وهو سر خلودها، وإن كانت تلك الفضائل تأخذ محل الشمس في غيابها؛ لأن العطاء في المخيال العربي قبل الإسلام مقترن بالسماء، يقول عمرو بن قميئة[2]:

بِوُدِّكَ ما قَوْمِي على أَنْ تَرَكْتِهِمْ سُلَيْمَى إِذَا هَبَّتْ شَمَالُ وَرِيحُهَا
إِذَا النَّجْمُ أَمْسَى مَغْرِبَ الشَّمْسِ رَابِئاً وَلَمْ يَكُ بَرْقٌ فِي السَّمَاءِ يُلِيحُهَا

---

[*]- **أبلج**: ذو وجه نظر.

[1]- المفضليات: ص 272-273.

[**]- **هزيع**: قطع من الليل دون النصف. **الزمح**: الفقير البخيل. **الروائع**: المعجبات. **المحل**: القطع و الشدة. **الردوع**: جمع ردع وهو القطع من الزعفران.

[2]- عمرو بن قميئة، الديوان، تحقيق وشرح: حسن كامل الصيرفي ، معهد المخطوطات العربية ، جامعة الدول العربية،(د/ط)، 1965، ص 23-29.

وَغَابَ شَعَاعُ الشَّمْسِ فِي غَيْرِ جُلْبَةٍ ولا غَمْرَةٍ إِلَّا وَشِيكاً مُصُوحُهَا
وَهَاجَ عَمَـاءُ مُقْشَعِرٌ كَـأَنَّهُ نَقِيلَةُ نَعْلٍ بانَ مِنْهَا سَرِيحُهَا
إِذَا عُدِمَ المحْلُوبُ عَادَتْ عَلَيْهِمُ قُدُورٌ كَثِيرٌ فِي القَصَاعِ قَدِيحُهَا
يَثُوبُ عَلَيْهِمْ كُلُّ ضَيْفٍ وجانِبٍ كَماَ رَدَّ دَهْدَاهَ القِلَاصِ نَضِيحُهَا [*]

يتجه فكر الإنسان العربي قبل الإسلام إلى التأمل في التحولات الحاصلة في الوجود ليستخلص منها معارفه، فارتبط عنده غياب الشمس بحضور هواجس الخوف التي تثير الإنسان وتؤرق الشاعر على وجه الخصوص؛ لأن احتجابها ينذر بحلول القحط والجدب، فينجر عنه كثرة سؤال المحتاجين و الفقراء، وهنا تظهر روح التكافل الاجتماعي الذي يُغني الفقراء عن سؤالهم، وهذا السلوك يؤسس لمجتمع متكافل ومتوازن، كما يمكن له أن يحافظ على كيانه وبقائه .

تهدف إشاعة هذه القيم عن طريق المعرفة الشعرية إلى ترسيخ التكافل الاجتماعي وتوثيقه بين الناس، والتأسيس لكيان يسوده التألف من خلال المحافظة على قيمه ليساهم بذلك الشاعر في بناء مقومات المجتمع الذي يتأسس وفق منظور اقتصادي يحافظ على الزيادة في تلاحم المجتمع ومن ثمة الحفاظ بقائه، يقول حاتم الطائي[1]:

ألا أَرِقَتْ عَيْنِي فبِتُّ أُدِيرُهَـا حِذَارَ غَدٍ أَحْجَى بِأَنْ لَا يَضِرُهَا
إِذَا النَّجْمُ أَمْسَى مَغْرِبَ الشَّمس مَاثِلًا وَلَمْ يَكُ فِي الآفاقِ بَرْقُ يُنِيرُها
إِذَا مَا السَّماءُ لَمْ تَكُنْ غَيْرَ جُلْبَةٍ كَجُدَّةِ بَيْتِ العَنْكَبُوتِ يُنِيرُهَا
فَقَدْ عَلِمَتْ غَوْثُ بِأَنَّا سَراتُهَـا إِذَا أُعْلِنَتْ بعدَ السِرَارِ أُمُورُهَا

يحاول حاتم الطائي أن يجعل من الكرم والعطاء هاجسه في الحياة، جاعلا من هذه الفضيلة السمة البارزة لقومه، يتحول الليل عند حاتم إلى زمن توثيق المعرفة وترسيخها والتي يتحدث عنها -عادة - عند وقت الحاجة الذي يجب أن تكثر فيه العطايا و الهبات، وكلما كثر الجود اكتنز الواهب معه مجده وعلياءه ، وبخاصة إذا كان العطاء نابع من أعماقه، يقول في نفس القصيدة[2] :

---

[*]- **الجلبة**: غيم يطبق على السماء. **المصوح**: مصح الشيء ذهب وانقطع. **العماء**: السحاب المرتفع. **النقيلة**: رقعة النعل. **دهداه القلاص**: صغارها. **نصيحها**: الحوض لأنه ينضح العطش.

[1]- ديوانه: ص 87-88.

[2]- نفسه: ص89.

أُشَاوِرُ نَفْسَ الجُودِ حَتَّى تُطِيعَنِي وَأَتْرُكُ نَفْسَ البُخْلِ مَا أَسْتَشِيرُهَا

فالشمس عبرت عن الميقات في الوعي الشعري الذي شكل من خلاله الشعراء معرفة متكاملة بها، من خلال الإحساس النابع من هاجس التجربة الشعرية، فجاءت صورتها –في الغالب– رامزة للحياة و الإقبال عليها عن طريق المغامرة والبطولة، وأما غيابها فيرمز إلى حضور هواجس الحزن والهم وهيمنتها على الذات، كما اقترنت الشمس بصورة المحبوبة التي شُبهت بها ، وعملية المشابهة عند الشعراء كانت تستند إلى العلاقة التي رسخها الموروث والقائمة على إسناد مظاهر الخير في الوجود إلى الشمس.

1-2- الليـل:

يخضع الإحساس بالزمن في المعرفة الفنية لمقياس النفس، لا لقانون الزمان الآلي، يقول أحد الباحثين معلقا على الاختلاف بين الاثنين: " لا تطابق ولا تماثل بين الزمان والمكان الميقاتيين، و الزمان والمكان الفنيين، فالزمان والمكان في الحالة الأولى خاضعان لمنطقية الكون وفق ما انتهى إليه العلم، أحداثه واكتشافاته، أما حالهما في النوع الثاني فهي حال جمالية عاطفية وجدانية تصويرية ضمنية ذات دلالات وإيقاعات وإيحاءات قد يتمثلان في الحضور، وقد يكونان في المضيِّ، وقد يستشرفان الغد لنجد أنفسنا أمام زمن داخليٍّ وآخر خارجيٍّ"[1].

يتم التعامل مع الوجود من خلال الإحساس به ومعايشته من الداخل ، لا من خلال ما تقع عليه الحواس فحسب، فالشاعر يحاول أن يجعل من رؤياه الشعرية الأداة التي يكتشف بها العالم. وبما أن كل شيء يحدث في الزمان والمكان الطبيعيين، غير أن فعل الحدوث هذا قد لا ينسجم مع ما يصبو إليه الشاعر وهذا ما يدفعه إلى محاولة خلق واقع مواز.

يتعامل الشاعر مع الوجود تحت سلطة هواجسه التي تفرض نفسها عليه في زمان محدد، والذي يكون– غالبا– زمن الخلوة بالنفس والانسحاب من عالم الجماعة للتفكير في إيجاد حلول لمعضلاتها، وهي الحلول التي قد تأتي بالمعرفة المأمولة.

يصرح الشاعر العربي قبل الإسلام، بأن زمان الهم والأرق يرتبط بإحالة زمان البطولة والمغامرة تحت ضوء النهار إلى التوقف، فاسحا المجال لليل بما يحمله من دلالات تزيدها هواجس الشاعر عمقا.

---

[1]– يوسف حسن نوفل: استشفاف الشعر، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 2000، ص 10.

يستلزم الليل عند قدومه تهيئا فكريا خاصا يكاد يكتم على نفس الشاعر، لا من طوله- وإن صرح بذلك الشعراء- بل بما يفرضه على الشاعر من تساؤلات، يقول امرؤ القيس(1):

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخى سُدُولَهُ   عَليَّ بأنواعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلي
فَقلْتُ له لما تَمَطّى بصُلْبِهِ   وأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَناءَ بكَلْكَلِ
ألا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّويلُ أَلا أَنْجَلي   بِصُبْحٍ وما الإِصْبَاحُ مِنْكَ بأَمْثَلِ
فيا لَكَ مِن لَيْلٍ كأنَّ نُجومَهُ   بأمْراسِ كَتَّانٍ إلى صُمِّ جَنْدَلِ

يظهر الليل عند امرئ القيس موحشا يلف بين ثناياه أسرار كثيرة، وهذا ما فرض على الشاعر الإحساس فيه بعدم الخضوع للزمان وعدم الانتماء له، وهذا ما خول له أيضا محاورته ومناظرته، وإن كان طرفا المحاورة غير متكافئين؛ لأن الليل هو الذي يفرض منطقه على الإنسان بالتطاول وتباعد أطرافه.

يستهلك الشاعر تعبيريا كل المعاني التي يمكن أن تعبر عن الليل فيشبهه بالبحر، لكن عملية المشابهة القائمة بين الليل والبحر لا تنحصر في وجه المشابهة في أي من صفات بالبحر، بل كلها؛ لأن كلا من البحر والليل يتحالفان تعبيريا لإظهار سطوتهما على الشاعر.

ولا نحسب أن الليل كميقات هو السبب المباشر في أرق الشاعر(*)، بل بما يعرضه في أثنائه على الإنسان من تساؤلات وهموم، وذلك ما تحدده المشابهة المعقودة-على وجه التحديد- بين أسرار الليل وأسرار البحر الموجودة في أعماقه، فمثلما يغري البحر الغائص فيه بأسراره وكنوزه التي ترقد في أعماقه والتي لا يمكن أن تنفذ، فإن الليل هو الأخر يغري الشاعر بما يطرحه من أسرار وكنوز على الذهن، فالليل هو الميقات الذي يستغرقه الإنسان في التأمل في الكون ومن ثمة التفكير في صياغة المعرفة.

يرى الشاعر في تعدد الهموم عليه نوعا من الابتلاء الذي فُرض عليه من طرف المجتمع، وهذا يتطابق مع وظيفته في البحث عن المعرفة التي يعرضها الوجود بقوانينه وحقائقه، والتي أثارت الإنسان وأقضّت

(1)- ديوانه، ص48-50.

(*)- يعلق د/ شكري فيصل على هذا النص قائلا:" فتشبيه الليل بموج البحر يجعله ليلا من نوع خاص، ليلا يغمر المرء فهو كالغريق ، ليلا تمر ساعاته متشابهة حتى ليبدو وكأنه لا نهاية له، وموج البحر- وهو المشبه به- ليس موجا عاديا كذلك، بل هو حالة خاصة من الموج، موج حالك السواد يحيط بالإنسان من كل جانب فلا يعرف كيف يهتدي فيه، ولو أن الصورة التي نشأت من التشبيه أصبحت معنى مركبا من معنى (الليل) ومعنى (موج البحر)، لما ساغ لامرئ القيس أن يضيف إليها صورة الستائر المسدلة، ليوحي إلى الذهن بمعنى جديد هو معنى الانفراد و الوحشة". يُنظر: مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة و النشر، الرياض، ط1، 1402، 1982، ص 57.

مضجعه، يقول وهب رومية معلقا على الصورة الشعرية التي أوردها امرؤ القيس: " إن الموقف –كما نرى– موقف استيحاش وشعور بالعزلة، وإحساس بغرق وشيك وموت محدق، أفليس من حق من يقف هذا الموقف أن يستوقف الناس ليعرفوا حقيقة وجودهم، وأن يبكي ويستبكيهم على هذه الحقيقة التي تفوح منها روائح الموت ؟، وماذا نقول في أمر هذه العزلة، أو الانفراد بالوحشة ؟ أليست العزلة مقترنة أبدا في التاريخ الإنساني بالتفكير الطويل و التأمل العميق ؟"[1].

تمنح لحظة الوحدة الشاعر القدرة على التأمل والتدبر في المشكلات الجوهرية التي تُطرح أمامه في كل مرة حول المصير، يقول النابغة الذبياني شاكيا تطاول الليل[2]:

كِلِينِي لِهَمٍّ يا أُمَيْمَةَ نَاصِبِ وَلَيْلٍ أُقَاسِيه بَطِيءِ الكَوَاكِبِ
تطَاوَلَ حتّى قلتُ لَيْسَ بمُنْقَضٍ وليس الذي يَرْعَى النُّجُوم بآيِب
وَصَدْرٍ أراحَ اللَّيْلُ عـازِبَ هَمِّه تَضاعَفَ فيه الحُزْنُ من كلِّ جانِبِ [*]

يرغب النابعة الذبياني في اعتزال الناس من خلال رفض المحاورة مع الآخر " أميمة" لينشغل بالتفكير و الترقب، وهذا ما ولّد عنده شعور بالوحدة في مواجهة الزمن المتثاقل عليه (بطئ الكواكب)، فكأن حركته متوقفة لتجعل التأمل أكثر عمقا، يأتي التشبيه ليعطينا صورة واضحة عن مجتمع الذي لا يبدي اهتماما بمعاناة الشاعر؛ كلٌّ إلى مخدعه ساكنا إلى أهله، وأما النابغة فساكن إلى نفسه يتطلع إلى النجوم علّها تأتيه بالمعرفة الغائبة عن ذهنه.

تتعدد الهموم عند النابغة الذبياني لتصبح هواجسا تؤرقه وتعمق من معاناته وآلامه، فالهم عنده مضاعف، هم آني متعلق بالحياة ناجم عن جفاء الأحبة وفراقهم له، وهم آخر أعمق وأشمل متعلق بالوجود الإنساني ككل، لذلك يعمق تلاقي هاذين الهمين من معاناته، بل يحيل وجوده إلى كتلة من الأحزان تتكالب على نفسه من كل جانب وتقض مضجعه، وهو الموقف نفسه الذي عبَّر عنه في قصيدة أخرى بقوله[3]:

كَتَمْتُكَ لَيْلاً بالجَمُومَيْنِ ساهِرًا وهَمَّيْنِ هَمًّـا مُستكِنًّـا وظاهِـرًا
أحاديثَ نفسٍ تشتكِي ما يَرِيبُها ووِرْدَ هُمُومٍ لن يَجِدْنَ مَصادِرَا

---

[1]– شعرنا القديم و النقد الجديد، ص 234.

[2]– ديوانه، ص40-41.

[*]– **كليني لهم**: دعيني وهمّي. **عازب همه**: أي كان همه عازبا في النهار.

[3]– نفسه، ص 67-68.

تُكَلِّفُني أن يُغْفِـلَ الدَّهرُ هَمَّها وهل وَجَدَتْ قَبْلِي على الدهرِ قادِرَا

أَلَمْ ترَ خيرَ الناسِ أصبحَ نَعْشُه على فِتْيَةٍ قد جاوزَ الحَيَّ سَائِرَا [*]

يحل الليل على النابغة الذبياني ليعمق معاناته ويزيد همومه وتساؤلاته التي لا تكاد تنتهي، بل تتطاول مع الليل (ساهرا) وفي ذلك تأكيد لسعة الليل على سبيل المجاز، واحتوائه كل شيء، الليل الذي يُحجم على تكليم الشاعر عن مصادر همومه ليُظهر الشاعر عجزه كعجز الإنسان أمام الدهر الذي يمثل الوقوف في وجهه ضرب من المستحيل، وبذلك يتحول الليل عنده إلى عالم ملئ بالأسرار وتعرية الهموم التي تسكن أعماق نفسه.

يُرجع الشاعر أرقه لهمين؛ فأما أحدهما فمكمنه في النفس مجاور لها، يمثل الهاجس بالنسبة إليه، وأما الهم الثاني فهو عارض متعلق بتواتر الأحداث اليومية، تزيد صفة التثنية (الجمومين، المهيمن) من عمق المعاناة ، وهنا يتمايز الشاعر المبدع عن الأخرين؛ فإذا كان الأخر يعيش هما واحدا، هم البقاء و البحث عن الحياة الكريمة ، فالشاعر يعيش همين يشارك الآخر هموم الحياة ويعيش همه الخاص، هم البحث عن المعرفة.

يُقر النابغة الذبياني بالهم الذي يشارك الجماعة فيه، مرض النعمان بن المنذر وهو واحد من مصائب الحياة التي تُقبل وتُدبِر والتي لا راد لها؛ لأن محرّكها الدهر، ولذلك تُعد مقارعة الموت كالمقامرة التي لا تُفصح للمقامر عن ربح أو خسارة، فالشاعر يُدرك تمام الادراك حتمية الموت وزوال النعم، لأنه يرى في ذلك تجسيدا لسيرورة الزمان وتسليما بحتمية الموت. وعلى ذلك تجده يقول في موضع آخر [1]:

ونحن لَدَيْه نسألُ اللهَ خُلْدَه يَرُدُّ لنا مُلْكاً و للأرضِ عَامِرَا

ونحن نُرَجِّى الخُلْدَ إن فازَ قِدْحُنا ونرهبُ قِدْحَ الموتِ إن جاء قامِرَا

يظهر الشاعر همه الأول الذي قدمه وهو مستكين بالنفس، مصاحب لها على صفة الدوام، لأنه الشعلة التي تغذي هواجسه الشعرية، وهو الذي يدفعه للبحث عن المعرفة التي تتحقق بالشكل الذي يجعلها تروي ظمأ النفس التي أعياها السؤال والبحث .

تتباين أحاديث الشعراء عن الليل غير أنها تنبع من أصل واحد وهاجس مشترك بينهم، فمثلها نجد الليل زمنا للقلق والحيرة الناتجين عن تواتر الهموم والأحزان، قد يكون الليل زمنا لاستحضار المعارف

(*)– **الجموم**: اسم ماء. **وِرْدُ**: أي وردت عليّ الهموم.

(1)– نفسه، ص 68.

وتأكيدها حول الوقائع والاحداث التي أرسلها الزمان سهاما أصابت الأقوام البائدة في مقتل، لتكون عبرة للإنسان لكي تحد من جزعه وحزنه المتواصل على فقد الحياة.

يقول الأسود بن يعفر النهشلي[1]:

نـامَ الخَلِيُّ وما أُحِسُّ رُقَـادِي	و الهَمَّ مُحتَضِرٌ لَدَيَّ وِسَادِي
مِنْ غَيْرِ ما سَقَمٍ ولكنْ شَفَّنِي	هَمٌّ أَرَاهُ قد أَصابَ فُـؤادِي
ومنَ الحَوَادِثِ لا أَبَا لكِ أَنَّني	ضُرِبتْ علَّي الأَرضُ بالأَسْدَادِ
لا أَهْتَدِي فيهــا لِموضِعِ تَلْعَةٍ	بين العِرَاقِ وبين أَرْضِ مُرَادِ
ولقد علِمتُ سِوَى الذِي نَبَّأْتِنِي	أَنَّ السَّبِيلَ سبيلُ ذِي الأَعْوَادِ
إِنَّ المنِيَّةَ و الحُتُوفَ كِلَاهُمـا	يُوفِي المخَــارِمَ يَرْقُبَـانِ سَوَادِي
لَن يَرْضَيَـا مِنِّي وَفَــاءَ رَهِينَةٍ	مِن دُونِ نَفْسِي طَارِفِي وتلادِي
ماذا أُؤَمِّلُ بَعْدَ آلِ مُحَرِّقٍ	تَرَكُــوا منَـازِلَهُمْ وبعدَ إِيَـادِ
....	....
أينَ الذينَ بَنَوْا فطالَ بِنَاؤُهمْ	و تَمَتَّعُــوا بالأَهْـلِ و الأَوْلادِ [*]

يتخذ الشاعر من الليل زمنا لنشر معارفه وأفكاره بما جاد عليه ذهنه من ثقافة ومعرفة بأحوال الناس والأمم التي عمرت البلاد ثم أمست أثرا بعد عين، بيد أنه يستبق هذا بالتصريح بهمومه التي لم يبعثها سقم ولا علة به، بل سكنته كهواجس ناتجة عن بحثه الدائم عن السبل المؤدية للتمكن من المعرفة ثم التفكير والتدبر المتواصل في إيجاد طرائق لتوثيقها وإشاعتها بين الناس لتكون لهم زادا وذخرا يلجؤون إليه وقت الخواء المعرفي، كل هذا الأمر قد أعيا الفؤاد وشغله (هم قد أصاب فؤادي)، وعلى ذلك نجد أرق الشاعر مستمدا من تزاحم المعارف في دواخله، ليضاف إلى ذلك انشغاله وبحثه عن الطريقة المثلى التي يجسد بها المعرفة فنيا، وبالتالي توصيلها بشكل يجعل المتلقين يقبلون عليها، فلا أجود من الشعر في بلوغ المعرفة .

يأتي الشاعر بما يطرحه من معرفة، وفق تصور منطقي، فيتحدث في البدء عن وحدته وأرقه المستمر الناتج عن تتابع الحوادث في الزمان، ليستحضر لنا فيما بعد تاريخ الإنسانية ومعه يخلص إلى نتيجة واحدة تنحسب على كل شيء، مؤداها طغيان الفناء واستحالة البقاء أمام رهبة الموت، لأنها تمثل الواقع المفروض

(1)- الأسود بن يعفر النهشلي، الديوان، صنعه نوري حمودي القيسي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ص 25-28.

(*)- **الخلي**: الخالي من الهموم. **شفني**: نحول الجسم. **الأسداد**: الضعف و الوهن. **التلعة**: ما انخفض من الأرض. **ذو الأعواد**: الموت. **يُوفي**: يعلو. **المخارم**: أنف الجبل. **سوادي**: شخصي. **الطارف**: ما استحدث من المال.

وإن تعددت طرائقه؛ سواء أكان موتا طبيعيا أم حتوفا، فالسبيل واحد، هو سبيل ذي الأعواد، إلى أن يختم بقوله[1] :

فَإِذَا وذَلِكَ لا مهَاةَ لذِكْرِهِ و الدَّهرُ يُعْقِبَ صَالِحاُ بِفَسَادِ [*]

ترسّخ الإحساس بقهر الزمان للإنسان في المخيال الشعري العربي، وهذا ما انعكس على تفكير الشعراء في لحظة الخلوة بالنفس، وتبعا لذلك اتّخذ الشاعر من الذكرى عزاءه الوحيد، باكيا على واقعة و مواسيا نفسه باستحضار الماضي المشرق عله يخفف من وطأة أحزانه، يقول الأعشى باكيا فراق محبوبته له[2]:

نَامَ الخَلِيُّ وَبَتُّ اللَّيْلَ مُرْتَفِقَا أَرْعَى النُّجُومَ عَمِيدًا مُثْبَتًا أَرِقَـا
أَسْهُو لِهَمِّي وَدَائِي فَهْيَ تُسْهِرُنِي بَانَتْ بِقَلْبِي وَأَمْسَى عِنْدَهَا غَلِقَا
يَالَيْتَهَا وَجَدَتْ بِي مَا وَجَدْتُ بِهَا وَكَـانَ حُبُّ وَوَجْدُ دَامَ فَاتَّفَقَا
لَا شَيءَ يَنْفَعُنِي مِنْ دُونِ رُؤْيَتِهَا هَلْ يَشْتَفِي وَامِقٌ مَا لَمْ يُصِبْ رَهَقَا
....
صَادَتْ فُؤَادِي بِعَيْنِي مُغْزِلٍ خَذَلَتْ تَرْعَى أَغَنَّ غَضِيضًا طَرْفُهُ خرِقًا [**]

تجسد الأبيات الصراع النفسي الناشئ في نفس الشاعر، من خلال محاولة التغلب على واقعه الراهن بخلق الحركة فيه، ومن ثمة خرق السكون الذي يفرضه الليل، وهذا لا يكون إلا باستدعاء لحظات وصاله مع المرأة المحبوبة (صادت فؤادي يعني مغزل).

يستأنس الشاعر بالنجوم لتكون الطبيعة هي ملاذه الذي يشكو له أحزانه وهمومه، بما أن الجماعة تخلت عنه، وهنا تسيطر فكرة الأنا في مقابل الآخر، الأنا الراغبة في الحياة والباحثة عنها في صورة المحبوبة، والتي تجد في ذكرها ما يشغل فكرها ولتكون بذلك سنده الذي يواجه به الزمان، وهي كذلك عند المرقش الأكبر في قوله[3] :

سَرَى لَيْلًا خَيَـالٌ مِنْ سُلَيْمَى فَأَرَّقَنِي وَأَصْحَـابِي هُجُودُ
فَبِتُّ أُدِيرُ أَمْرِي كلَّ حالٍ وَأَرْقُـبُ أَهْلَهَـا وهُمُ بعيدُ

(1)- نفسه، ص 220.

(*)- **لا مهاة**: لا بقاء له.

(2)- ديوانه: ص 415.

(**)- **الخلّي**: الذي خلى قلبه من الهموم. **الوامق**: المحب. **الرهَق**: القرب.

(3)- المفضليات، ص 223.

عَلَى أَنْ قَدْ سَمَا طَرْفِي لِنَارٍ يُشَبُّ لَهَا بذِي الأَرْطَى وَقُودَ
حَوَالَيْهَا مَهًا جُمُّ التَّرَاقي وَأَرْآمٌ وغِزْلَانٌ رُقُودُ

يسيطر طيف المحبوبة على خيال الشاعر أينما حل وارتحل، لتحضر في كل مشهد تتراءى فيه صورة الحياة الجميلة التي يجسدها منظر الغزلان الغافية، ومشهد بقر الوحش المكتنزة، والصورة تحيل هنا إلى تلك السنَّة الحميدة التي سنتها العرب؛ عندما كانت توقد النار لهداية التائه في الصحراء، وكأني بالشاعر يؤكد على مساهمة هذا الفعل في بناء قيم الأنسان العربي والدفاع عنها، فسلوك الكرم هو الذي يبدد وحشة الظلام بشعاع شعلة العطاء، ليسمو معها طرف الشاعر باحثا عن ذاته الإنسانية في الأفاق وعن قيمها التي تتجسد مع العادات المتوارثة التي تهدف إلى محاصرة قوى الشر بالقيم الإنسانية النبيلة والتي لا يقهرها الزمان.

2-الزمان الدائم (الدهر)

لم ينشغل الفكر العربي قبل الإسلام بظاهرة ما، مثلما شغلته ظاهرة الزمان المتطاول أو ما يعرف بالدهر الذي مثل بالنسبة لهم الهاجس الذي أقض مضاجعهم، لأنه فتح أمامهم الشعور بالفناء والضجر والإحساس بضعه الحياة الإنسانية، فثبط من عزيمتهم في الإقبال على الحياة كلما تذكروا تلاعبه بحياة من سبقهم.

شكل الدهر نسقا مهيمنا على البنية الثقافية العربية قبل الإسلام، فتوجه إليه اهتمام الشعراء متحدثين عن رهبته، باحثين عن طوق النجاة من شِراكهِ، حتى أصبح ظاهرة خاصة، تُلازم المنطوق من الثقافة العربية، يقول وهب رومية معلقا على كثرة تردده في القصيدة العربية: " طُف في أرجاء هذا الشعر، وانظر حيث تشاء تجد الدهر أو الزمان واقفا يترصد هؤلاء الشعراء، واحدا واحدا يخادعهم، ويمكر بهم، وينغص عليهم صفوا العيش، ويتقلب بهم شر منقلب، فهم متوجسون منه أبدا، مرتابون فيه أبدا، مروّعون بأحداثه وصروفه أبدا، لقد كانت الشكوى من الدهر على امتداد العصر الجاهلي، شكوى كان طعمها العلقم، وكانت أحداث ذلك العصر تزيدها قسوة ومرارة "[1].

[1]- شعرنا القديم و النقد الجديد، ص 196.

تقف الإرادة الإنسانية مشلولة، تتوجسها الريبة، وتلفها الحيرة، متسائلة عن سطوة هذه الإرادة الكونية الغيبية التي تسلط عليها الوقائع والأحداث، وكأنها تُوجه الحياة الإنسانية توجيها عبثيا يُسَرُّ موجهها لشكوى الإنسان وأنينه من توالي المصائب تباعا.

أرجع الإنسان العربي في تلك الفترة توالي الأحداث والمصائب عليه إلى الزمان، وحجته في ذلك اعتقاده باحتواء الدهر الكون وشموليته وحدات الزمان المتغيرة كالليل والنهار، الماضي والراهن والمستقبل، وهو التصور الذي يعبر عنه حاتم الطائي قائلا [1]:

يَرُدُّ عَلَيْنَا لَيْلَةً بعدَ يومِـهَا   فلا نحنُ مانَبْقَى ولا الدّهْرُ يَنْفَدُ
لَنَا أَجَلٌ إمَّا تنـــاهَى إمَامُهُ   فَنَحـنُ على آثارِهِ نَتَـــوَرَّدُ

نظر حاتم الطائي إلى تعاقب الوقت وتبدّله على الإنسان فوقف عند صبغته المتكررة التي تكاد تهيمن على الوجود دون نفاذ للزمن، ودون اضطراب في نظامه ولا تَحَوُّل في قوانينه الصارمة، فاهتدى بعد هذا كله إلى الاعتقاد بوجود قوة تنظمه وتتحكم فيه وفي مصير الإنسان العاجز على رد نوائب الدهر، وهو المشهد الذي صورة الأسود بن يعفر النهشلي قائلا [2]:

ألا هَلْ لهذا الدهر مِنْ مُتَعلَّلٍ   سِوَى النَّاس مَهمَا شَاءَ بِالنَّاسِ يَفْعَلِ
فَمَـازَالَ مَدْلُـولاً عَليَّ مُسَلَّطاً   بِبُؤسِي وَيَغْشَانِي بِنَابٍ وَكَلْكَلِ
وَأَلْفَى سِلَاحِي كَامِلًا فاسْتَعَارَهُ   لِيَسْلُبَنِي نَفْسِي آمَالَ بن حَنْظَلِ
فإنْ يَكُ يَومِي قَدْ دَنَا وَأَخَالُهُ   كوَارِدَة يومًـا على غيرِ مَنْهَلِ
طبَاهَا الخَلاء والصَّحَاء وأَقْبَلت   إِلَى مُسْتَتَبِ كـالمجرَّةِ مُعْمَلِ
فَقَبْلِي مَاتَ الخَالِدَانُ كِلَاهُمَا   عَمِيدُ بَنِي حَجْوانَ وابْنَ المضَلَّلِ
وعَمْرُو بنُ مسْعُودَ وَقَيْسُ بنُ خَالِدَ   وَفَارِسُ رأس العينِ سَلْمَى بنُ جندَلِ
وأَسبَابُهُ أَهْلَكْنَ عَـادًا وَأَنْزَلَت   عَزِيزًا يُغَنِّي فـوقَ غُرُفَةٍ مَوْكَلِ
تُغنيـهِ بَحَّـاءُ الغِنَـاء مجيدةٌ   بِصَوتٍ رَخِـمٍ أَوْ سَماَعٍ مُرتلِ

تتجاوز سطوة الدهر الرغبة الإنسانية في البقاء فتحاصر الحياة، موجهة سهامها نحوها بشكل يجعل الإنسان يتوهم الطابع الانتقامي للدهر، ومن وحي هذه الفكرة انبنى موقف الأسود بن يعفر النهشلي

---

(1) ديوانه، ص 104.

(2)- ديوانه، ص56-57.

الذي يفتتح أبياته بصيغة الاستفهام الذي يحمل معنى التعجب والحيرة من صروف الدهر ومصائبه المتلاحقة على الناس.

يترصد الدهر حركة الإنسان دون التفريق بين عزيز جبار وجبان متخاذل، فكلٌّ له الدهر فاتك، فلا البطولة ولا الشموخ يمكن لهما صد رماح الدهر، وعلى ذلك نجد الشاعر يسخر من عبثية الدهر واصفا إياه بالقاتل الذي غاب عنه شرفه في ساحة المعركة؛ لأنه سلب خصمه سلاحه قبل أن ينازله وهي شيمة الجبناء.

يبلغ تأثير عنصر الدهر في الشاعر درجة كبيرة حتى أصبح يقرن كل مصيبة بفاعلية الدهر في الإنسان ، وعلى ذلك نجده مستسلما ومقللا من صدمته وحزنه على حاله، لأن تجاربه في الحياة علمته تقلب الدهر على أكثر من سيد عزيز، وهو الموقف الذي نجده عند عنترة بن شداد في قوله [1]:

كَمْ يُبْعِدُ الدَّهرُ مَنْ أَرْجُو أَقَارِبُـهْ عني ويبعث شيطاناً أحاربهُ
فيالهُ من زمانٍ كُلَّمَا انْصَرَفَتْ صُرُوفُهُ فَتَكَـتْ فيـنَا عَـوَاقِبُهُ
دهرٌ يرَى الغَدْرَ مِنْ احْدَى طَبَائِعِهِ فَكيفَ يَهْنَى بِهِ حرٌّ يُصَاحِبُهُ
جَـرَّبْتُـهُ وَأَنَـا غِـرٌّ فَهَـذَّبَنِي مِنْ بَعْدِ مَا شَيَّبَتْ رَأْسِي تجَارُبُهُ
وكيف أَخْشَى مِنَ الأَيَّامِ نائبةً وَ الدَّهرُ اهونُ مَا عِنْدِي نَوَائِبُـهُ

يستمد عنترة بن شداد معرفته بالدهر من تجاربه التي أقنعته أن وصال الأحبة لا يمكن التنعم به ولا يجب أن يأمن المرء الدهر وهو الذي يصرّ على المباعدة بين الخلان، فكلما حلت نوائب الدهر إلا وكانت أثارها وعواقبها وبالًا على الناس، بل أكثر مما تتحمل الطاقة البشرية.

يقر عنترة بعجزه عن مواجهة الدهر، فلم تشفع له بطولاته ولا انتصاراته أمام رهبة الدهر الغاشم المستبد، بذلك يكون مصيره كمصير كل إنسان، وهذا ما جعل الشعور بالإحباط يتملّكه لعدم جدوى مقارعة الدهر ولذا تجده لا يملك إلا عتابه ولومه رغم يقينه بأن الدهر لا يُعتب من يجزع، فيقول: [2]

أعاتب دهرًا لا يلين لعاتبٍ وأطلب أمناً من صروف النوائبِ
تـوعدني الأم وعــدًا تغرُّ بي وأعلم حقًا أنه وعد كـاذبِ

[1]- ديوانه، ص 11.

[2]- نفسه، ص 17.

تزداد حيرة الإنسان حين يعجز عن معرفة القوة الخفية التي تترصد مصيره وتُؤلب عليه النوائب والمصائب، يقول عمرو بن قميئة[1]:

رَمَتْنِي بنَاتُ الدَّهْرِ مِنْ حَيْثُ لا أرَى فَكَيْفَ بِمَنْ يُرْمَي وَلَيْس بِرَامِ

فَلَوْ أَنَّهَـا نبلٌ إذاً لاتَّقَيْتُهَـا وَلـكِنَّنِي أُرْمَي بِغَيْرِ سِهَـامِ

إِذَا مَا رَآنِي النَّاسُ قَالُوا أَلَمْ تَكُنْ حَدِيثاً جَدِيدَ البزِّ غَيْرَ كَهَامِ

وَأَفْنَى وما أُفْنِي من الدَّهْرِ لَيْلَةً وَلم يُغْنِ ما أَفْنَيْتُ سِلْكَ نِظَامِ

وَأَهْلَكَنِي تَـأْمِيلَ يَوْمٍ وَلَيْلَـةٍ وَتَأْمِيلُ عَامٍ بَعْدَ ذَاكَ وَعَامِ [*]

تجسد هذه الأبيات طبيعة الصراع الإنساني مع الدهر، فالشاعر يجعل من نفسه في قلب معركة غير متكافئة، أمام كائن خارق لا تطيش سهامه، ليجد الطرف الثاني في الصراع نفسه عاجزا عن اتقائها، لأنه لا يقف على مصدرها كونها لا تُرى بالعين المجردة.

يتحول الدهر إلى واحد من المشكلات الكبرى التي واجهت الشعراء في سعيهم المتواصل لتنوير الناس معرفيا، ولهذا اتخذوا وسائل فنية تتناسب وهوله، فجعلوه القوة الخارقة التي تتجاوز الواقعي إلى الخيالي وحتى الأسطوري، فلا نعجب عندما نجد عمرو بن قميئة يقرنه بالليل زمن الهموم والأسرار والوحشة، (وما أفني من الدهر ليلة)، وبذلك يعترف بعجز الإنسان أمام الدهر.

إن ضبابية الموقف في نفس الشاعر من الدهر أصبحت شعورا عميقا يتناسب وجسامة المأساة التي أقرّ الشاعر معها بجهله بأسباب ومصائب الدهر، فتارة يقدمه على أنه شيء مادي (بنات الدهر)، وتارة أخرى غير مرئي " أرمى بغير سهام"، ولعل عدم الثبات على وصف واحد يعكس حيرة الشاعر منه وعجزه أمامه، لأنه المجهول الذي يُرتقب حلوله في أي لحظة.

جعلت هذه المشكلة الشاعر ينظر إلى المستقبل نظرة سوداوية، يملأها اليأس، حتى صار التعاقب الزماني الآني (الليل و النهار) لا يكون إلا لأجل افناء عمر الإنسان العاجز على توقيف عجلة الزمان، فهذه الحقيقة هي التي حدّت من تطلعات الشاعر العربي قبل الإسلام وكبلته بقيود انعكست على فنه الشعري بل حددت له زاوية النظر إلى الوجود .

---

[1]- ديوانه، ص 45-47.

[*] – **البز**: السلاح ويقال أيضا نوع من الثياب. **الكهام**: السيف الكليل الذي لا يقطع.

يكثر الشعراء من الحديث عن تقلب الزمان عليهم وهم يقفون على ما خلفه من آثار في هيئتهم، لذلك يرتبط الحديث عن الدهر- في الغالب- بوصف الحياة الذاهبة، وتبدل الشباب بالشيب ومنه الإحساس بدنو الأجل، يقول مرار بن منقذ(1):

عَجَبٌ خَوْلَةُ إِذْ تُنْكِرُنِي أم رأَتْ خولةُ شيخاً قد كَبِرْ

وَكَساهُ الدَّهرُ سِبًّا ناصِعًا وتَحَنَّى الظَّهْرُ منهُ فأُطِرْ

إنْ تَرَىْ شَيبًا فإنِّي مَاجِدٌ ذو بَلاَءٍ حَسَنٍ غَيْرُ غُمُرْ

ما أَنا اليومَ على شيءٍ مَضَى يَا بْنَةَ القَوم تَولَّى بِحَسِرْ

قد لَبِسْتُ الدَّهْرَ مِن أَفْنَانِهِ كلَّ فَنٍّ حَسَنٍ منْهُ حَبِرْ (*)

لا يمتلك مرار بن منقذ من وسيلة يعزي بها نفسه غير الماضي المرتبط بالبطولة والمجد والفتوة والذي يتمظهر في صورته الزاهية التي تحضر هاهنا لتخفف من محنة الشاعر، فهو عندما يبدي عجبه من خولة (عجب خولة) لا نحسب أن ما زعزع كيانه هو جفاءها له وصدودها عنه، متذرعة في ذلك بشيبه وذهاب شبابه، بل الأمر يتجاوز ذلك، لأن خولة لا تعدو أن تكون تعبيرا عن الحياة الذاهبة التي يستدعيها الشاعر لتكسير حالة اليأس التي يعيشها في مواجهته مشكلته الكبرى التي هي في الحقيقة مشكلة كل إنسان في ذلك الزمان، لأن الإنسان في هذه الفترة غابت عن وعيه المعرفة الدينية المتكاملة التي تخبره عن موقعه في الوجود ورسالته في الحياة.

يقتنع مرار بن المنقذ في النهاية بقانون الزمان ومنطق الحياة، فلا يرى في تبدل حاله من الشباب إلى الشيب إلا مسايرة لهذا القانون، ولهذا نجده هادئا على خلاف ما وقفنا عليه في النماذج السابقة عند بعض الشعراء يحاول أن يظهر شجاعة وبأسا حين يلبس أفنان الدهر التي زادته خبرة بالحياة ومعرفة بأساليبها.

سلّم الشاعر العربي قبل الإسلام -من خلال تجاربه مع الحياة- بحتمية الموت والفناء والتي أرجعها إلى الدهر، فالزمان هو الذي أوجد الإنسان وهو الذي يُفنيه، وعلى ذلك نجد المفاخرة بالقيم وتمجيد الفضائل خير سبيل عند الشعراء لتجاوز حالة القهر والضعف أمام سلطة الزمان ويقينيته.

---

(1)- المفضليات، ص 82.

(*)- **السِب**: الخمار والعمامة. **الغمر**: الذي لم يجرب الأمور. **الأفنان**: جمع فن وهي الضروب. **حِبر**: ذو منظر حسن.

لا تقتصر شمولية الدهر واحتوائه الحياة على الإنسان فحسب، بل تراه يضع تحت أجنحته كل المخلوقات، ذلك ما عبرت عنه القصيدة العربية قبل الإسلام في أكثر من موضع، وبخاصة عندما يتحدث الشعراء عن المصير وحتمية النهاية التي تتراءى لهم مع تبدّل أمور الحياة، من ذلك قول الشاعر الهذلي صخر الغي في هذه القصة المطولة والشيقة و الرامزة للحياة الإنسانية الزائلة[1]:

لَعَمْرُ أَبِي عَمْرٍ ولَقَدْ سَاقَهُ المنَا إِلَى جَدَثٍ يُوزَى لَهُ بِالأَهَاضِبِ

لِحَيَّةِ قَفْرٍ فِي وِجَارٍ مُقِيمَةٍ تَنَمَّى بها سَوْقُ المنَا و الجَوَالِبِ

أَخِي لَا أَخَا لِي بَعْدَهُ سَبَقَتْ بِهِ مَنِيَّتَه جَمْعَ الرُّقَى وَ الطَّبَائِبِ (*)

تتحرك القصيدة في فضاء يخيم عليه هاجس الفناء بمختلف تمظهراته ومعه تظهر سلطة الدهر في تجسيد الموت على مختلف مظاهر الحياة (الإنسان، الحيوان)، هذه الهواجس التي يصوغها الشاعر في قالب قصصي ممتع إيمانا منه بفاعلية عنصر القص الشعري في التأثير في المتلقي، ومن ثمة ترسيخ معرفته بتقلب الدهر وإدبار الحياة.

يبدأ الشاعر قصيدته التي تصنف ضمن خانة الرثاء بالحديث عن حالة الوحدة بعد موت أخيه الذي يرجعه إلى عبثية الدهر (القدر) (المنا)، الذي يجسده الفعل (ساق) والذي يعبر عن حالة الضعف وعدم القدرة على المقاومة أو الالتفات للفاعل على سبيل الرهبة والخوف والانقياد.

يُشرِّف الشاعر المرثي بوضع قبره – في مكان عالي، وفي ذلك دلالة على مكانته وقيمته في الحياة عند الشاعر الذي يحرص على تخليده وتمجيده بعد موته الذي يسلم به الشاعر ويعتبره جزءا من سلطة الدهر في الكون، يعترف صخر الغي أن قوة الدهر وعدم قدرة الإنسان على مواجهته إنما مستمدة من تعدد أسلحته وتنوع مصائبه التي يحرص من خلالها على إفناء الإنسان.

لا يُفاضل قانون الدهر الجائر بين الناس والحيوان ليتحول المنتصر إلى مهزوم، والقاتل إلى مقتول وفق رغبة الدهر، هذه المعادلة يُجسدها صخر الغي فنيا حينما يُورد قصته المستوحاة من الوجود الطبيعي لتؤدي وظيفة رمزية تُشير إلى فعل الإفناء في الكون الذي يأتي على كل متحرك.

[1]– أبو سعيد السكري، شرح ديوان الهذليين، تح: عبد الستار أحمد فراج، مراجعة: محمود محمد شاكر، مكتبة دار العروبة، القاهرة، مصر،(د/ط)،(د/ت)،245/1-246.

(*)– **المنا**: القدر. الجدث: القبر. **يُوزى**: يشرف له. **وِجارٍ**: الجحر. **الجوالب** : جالبة القدر. **الطائب**: السحرة.

تتأكد رمزية الصورة مع قصة الحيّة المقيمة في جحرها الذي لا تفارقه أبدا، فيكون فعل الإقامة هاهنا للدلالة على المكوث بالمكان خوفا من نوائب الدهر، بيد أن الدهر يطلبها فيُغريها بمبارحة مكانها، فتخرج من مخدعها لتقتل ثم تعود وبذلك تتحول الحية إلى سلاح فتاك في يد الدهر ليقتل به الإنسان، وأما ما يؤكد قدرة الدهر التي لا يحدها أي شيء فلعله جهل الإنسان بمصائبه، لأن المرثي الذي يتحدث عنه الشاعر كان متيقنا من عدم موته بلسعة الحية في هذا المكان، المرتفع الذي لا تصعد الحية إليه.

يُؤكد الشاعر مرة أخرى على أن يد القدر ممثلة في الدهر التي تطول كل حيّ ، فلا تنفع معها الرقى والسحر، والذي تعوّد الإنسان معه دفع الأذى والمرض، غير أن هذه الطقوس التي تنتمي إلى العنصر المقدس تبقى عاجزة غير نافعة مع إرادة الفناء التي يتعهد الدهر بتحقيقها، حتى وإن حرص الشاعر على مواجهته، لأنه لا يملك أخا سواه وهذا ما يزيد في فاجعته ويعمق مأساته حزنا على موت أخيه.

يتحول الإنسان وهو المقتول في المشهد الأول إلى سلاح فتاك يُصوب من قوس الدهر، وذلك في المشهد الثاني الذي يقول فيه صخر الغي[1]:

أَعَينَيَّ لَا يَبْقَى عَلَى الدَّهْرِ فَـادِرٌ بِتَيْهُورَةٍ تَحْتَ الطِّخَافِ العَصَائِبِ
تَمَلَّى بِهَـا طُولَ الحَيَـاةِ فَقَرْنُهُ لَهُ حِيَدٌ أَشْرَافُهَـا كَـالرَّوَاجِبِ
يَبِيتُ إِذَا مَا آنَسَ اللَّيْلُ كَانِسًا مَبِيتَ الكَبِيرِ ذِي الكِسَاءِ المحَارِبِ
مَبِيتَ الكَبِيرِ يَشْتَكِي غَيْرَ مُعْتَبٍ شَفِيفَ عُقُوقٍ مِنْ بَنِيهِ الأَقَـارِبِ
تَدَلَّى عَلَيْهِ مِنْ بَشَـامٍ وَأَيْكَةٍ نَشَـاةِ فُرُوعٍ مُرْثَعِنِّ الذَّوَائِبِ
بِهَا كَانَ طِفْلاً ثُمَّ أَسْدَسَ وَاسْتَوَى فَأَصْبَحَ لِهَمًّـا فِي لُهُومٍ قَرَاهِبَ
يُرَوَّعُ مِنْ صَوْتِ الغُرَابِ فَيَنْتَحِي مَسَامَ الصُّخُورِ فَهوَ أَهرَبُ هَارِبِ
أُتِيحَ لهُ يَوْمًا وَقدْ طَالَ عُمْرُهُ جَرِيمَةُ شَيْخٍ قَدْ تَحَنَّبَ سَـاغِبِ
يُحَامِي عَلَيْهِ فِي الشِّتَاءِ إِذَا شَتَا وَفِي الصَّيْفِ يَبْغِيهِ الجَنَا كَالمنَاحِبِ
فلمَّـا رَآهُ قَالَ لِلهِ مَنْ رَأَى مِنَ العُصْمِ شَاةً قَبْلَهُ فِي العَوَاقِبِ
لَوَ أَنَّ كَرِيمِي صِيدَ هَذاَ أَعَاشَهُ إِلَى أَنْ يَغِيثَ النَّاسَ بَعْضُ الكَوَاكِبِ
أَحَاطَ بِهِ حَتَّى رَمَاهُ وَقَدْ دَنَا بِأَسْمَرَ مَفْتُوقٍ مِن النَّبْلِ صَـائِبِ

[1] —شرح ديوان الهذليين، 246/1 – 250 .

فَنَـادَى أَخَـاهُ ثُمَّ طَارَ بِشَفْرَةٍ إِلَيهِ احْتِزَازَ الفَعْفَعِيِّ المنَاهِبِ (*)

يتقمص المقتول دور القاتل فبعد أن كان الإنسان(المرثي) صريعا أمام الحيوان(الحية) يُصبح الإنسان منتصرا (الصياد)والحيوان مهزوما(الوعل)، ولأن هذه المعادلة غير متكافئة في المنظور الشعري؛ فإن الشاعر يبدي تعاطفه مع المهزوم في كل مرة، فتجده يُقيم له عزاء يليق بموته، حتى لكأنه يُقيم عزاء لنفسه وللإنسانية التي تتهاوى أمام بطش الدهر بها، فتأمل معي تفاصيل قصة الوعل الذي عاش عيشة بطل ماجد على أرض(تيهورة تملى بها طول الحياة/ تدلى عليه من شام وأيكة)، مستمسكا بالحياة لا تعكر صفوه الأحداث، قانع بوجوده، وقد توفر له كل شيء على أغصان هذه الشجرة التي خلقت لكي تكون أنيسه، وتكون جذورها المتدلية حافظة لمجده وذكرياته وماضيه، ولعل الشجرة هاهنا تتحدد وظيفتها في الإشارة للحياة.

يتمسك هذا الوعل بوحدته داخل كنسه إذا أقبل عليه الليل، ولعل الوحدة أيضا لها رمزيتها في الرؤيا الفنية للشاعر؛ لأنها تشير إلى صورة الإنسان المسن الذي يواجه قدره بعد أن انحصرت وظيفته وفقد هيبته (يشتكي غير معتب/ شفيق عقوق بنية)، وكأن في ذلك إشارة لمواجهة الإنسان قدره وحيدا، وبداية النهاية التي ترتبط في ثقافة المجتمع بالوحدة التي تسبق المغادرة .

يظهر البطل الوعل في مشهد درامي على هذه الشجرة التي تعهدته منذ ميلاده إلى راهنه الذي تكسوه الوحدة (كان طفلا/ أسدس/ استوى) ، وفي ذلك اختصار لمشهد الحياة في ذهن الوعل، ثم انظر كيف تتخلى عن الشجرة التي تمثل دور الأم التي تعهدته بالحماية مذ كان يافعا، غير أن إرادة الدهر أرادت لها أن تتركه، ولم تكتفي بهذا بل خدعته بالأمان لتقدمه للدهر، فكأن الشجرة هي الأخرى تحولت إلى عنصر مساعد لتحقيق الفناء.

يلوح طيف الموت مع حالة الفزع التي يُنذر بها حيوان آخر من نفس الصنف طائر الغراب. فرغم احتماء الوعل بالصخور طلبا للخلود إلا أن محاولته سبقها نذير الشؤم الذي يجسده الغراب ، وكأني بالشاعر يريد أن يجعل كل وسائل الحماية غير مجدية مع الدهر؛ فكما عجز المقدس مع الرقى والسحر في رد موت الإنسان في المشهد السابق، كذلك ستعجز وسائل الحماية الأخرى في هذا المشهد.

(*)- **فادر**: الوعل المسن. **التيهورة**: ما اطمأن من الرمل. **الطخاف**: ما رقَّ من الغيم. **العصائب**: العمائم. **تملَّى**: تمتع. **حيد**: دوائر في القرن. **شفيف عقوق**: الوجع من القطيعة. **بشام**: الشجر. **الأيكة**: يعني الغيضة. **نشاة فروع**: ما طال منه. **مرثعن**: مسترخي. **لهوم قراهب**: مسن. **جريمة شيخ**: كاسب لشيخ. **تحنّب**: تحنّت عظامه. ساغب: جائع. **المناحب**: المجاهد. **أسمر مفتوق**: سهم حاد. **اجتزاز**: بمعنى يقطع. **الفعفعيِّ**: الخفيف. **المناهب**: المبادر.

يؤكد الشاعر في هذا المشهد على عبثية الدهر وعشوائية ضرباته (أتيح له يوما) ، فكأن تلك الحياة الطويلة العامرة لم تشفع له بالبقاء، فلا البطولة ولا المجد ولا الحرص الصارم على البقاء والاحتماء من الموت استطاعت أن ترد غوائل الدهر، لأن الحياة صارت مهددة مع انتهاء الأجل، (أتيح له يوما / وقد طال عمر)، فاليوم الذي يستل فيه القدر حسام المنية هو موعد النهاية المحتومة لتواتر الأيام والليالي (طول العمر).

توضع خبرة وحنكة القناص الذي يحمل من صفات الدالة على القوة والدربة والمراس ما يجعله قادرا على إصابة الهدف دون أن تطيش سهامه في مقابل خبرة الوعل، وربما هذا التكافؤ يشير إلى المصير المشترك لكل المخلوقات، والذي يُحدده الدهر بإحداثه لفوارق القوة بين أطراف الصراع ليحقق إرادته في إبادة من اقترب أجله، كما هو الحال مع الصياد الذي يتحرك بدافع السغب والجوع، وبذلك تصبح العزيزة هي الدافع الذي يُغري القناص، والذي يدرك بأن بقائه مرتهن بإفناء الأخر.

تأتي الصورة التالية (يحامي عليه في الشتاء) والتي لها أهميتها لتُضيف دافعا معنويا آخر من شأنه أن يغذي رغبة الصياد في الكسب وذلك من خلال العلاقة بين القناص الكاسب والشيخ المسن والتي تتوثق مع الحرص على حمايته، إلى حد تسخير نفسه له، مجاهدا لأجله ، مقدسا له، كأنه متعهد له بالنذر والطقوس لحمايته، وهنا يظهر الطقس الميثولوجي بمختلف أنواعه كعنصر فاعل في النظام الاجتماعي.

تنهض الطقوس في الثقافة العربية قبل الإسلام للقيام بدورها في محاولة حماية الحياة و الحفاظ عليها، تأمل كيف يتحول الوعل في القصة إلى نذر يقدم للشيخ المسن لإطالة عمره وإبقائه مدة أطول، فكأن الوعل حولته التصورات الشعبية إلى وسيلة يتحقق بها الخلود الذي أفنى الإنسان عمره في البحث عنه، وبذلك صار الوعل مطلبا ملحا، يجاهد لأجله القناص الكاسب، ولعل صفة الكسب تحضر لتقوم بوظيفتها في التأكيد على توجه الدهر بالوعل إلى الموت عن طريق الصائد، وبخاصة عندما نعلم بتوقف حياة الشيخ المسن على الأكل من هذا الوعل، فكأن الإنسان يواجه الدهر بتقديم القرابين (الوعل) للحد من سطوة الدهر وتأخير الأجل.

تختلف وسائل الإغراء والدفع في قصة الوعل عن القصة الأولى (الحية والمرثي)، فالحية ساقتها المنا إلى الجبل، أما الكاسب الإنسان فخرج باحثا عن البقاء والخلود الذي لاح في صورة الوعل، ليتحقق في النهاية الفناء للوعل والبقاء للكاسب الذي فرح بكسبه وانتصاره.

يحاول الشاعر من خلال التنويع في إيراد القصص إلى إعطاء صور مختلفة لعبثية الدهر وديمومته في مقابل فناء كل شيء ، فتظهر قصة أخرى (قصة العقاب) التي يقصها علينا صخر الغي قائلا [1]:

وَلِلْدَهْرِ فَتْخَاءُ الجَنَاحَينِ لِقْوَةٌ تُوَسِّدُ فَرْخَيْهَا لُحُـــومَ الأَرَانِبِ
كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ فِي جَوْفِ وَكْرِهَا نَوى القَسْبِ يُلْقَى عِنْدَ بَعْضِ المآدِبِ
فَخَاتَتْ غَزَالًا جَاثِمًا بَصُرَتْ بِه لَدَى سَلَمَاتِ عِنْدَ أَدْمَاءَ سَارِبِ
فَمَرَّتْ عَلَى رَيْدٍ فَأَعْنَتْ بَعْضَهَا فَخَرَّتْ عَلَى الرِّجْلَيْنِ أَخْيَبَ خَائِبِ
بِمُتْلَفَـةٍ قَفْرٍ كَأَنَّ جَنَاحَـهَ إِذَا نَهَضَتْ فِي الجَوِّ مِخْرَاقُ لَاعِبِ
وَقَدْ تُرِكَ الفَرْخَانِ فِي جَوفِ وَكْرِهَا بِبَلْـدَةِ لَا مَوْلَى وَلَا عِنْدَ كَاسِبِ
فُرَيْخَانِ يَنْضَاعَانِ فِي الفَجْرِ كُلَّـمَا أَحَسَّا دَوِيَّ الرِّيحِ أَوْ صَوتَ نَاعِبِ
فَلَمْ يَرَهَا الفَرْخَانِ بَعْدَ مَسَائِهَا وَلَمْ يَهْـدَأْ فِي عُشِّهَا مِنْ تَجَاوُبِ
فَذَلِكَ مِمَّـا أَحْدَثَ الدَّهْرُ أَنَّهُ لَهُ كُلُّ مَطْلُوبٍ حَثِيثٍ وَطَالِبِ [*]

إذا كانت تفاصيل قصة الوعل ترمز إلى الحكمة و الخير والتمتع بالحياة دون إيذاء الآخرين، فإن قصة العقاب تظهر بمظهر مخالف يرمز إلى سلوك الشر في الحياة والذي يقوم على الافتراس والقتل والإغارة على الآخرين (توسد فرخيها لحوم الأرانب).

يبرز الجبل الذي يرمز في قصة الإنسان والوعل للرفعة و العلو والمجد، فإذا به يتحول إلى قاتل للعقاب بعد أن كسر جناحها ، وهي تسعى للكسب والقتل الذي تعودت عليه، بل أصبح مطلبا دائما لها، ليس من أجل الإطعام فحسب، بل لأنه هوايتها المفضلة تماما كحال الدهر، غير أن هذا الاستمتاع بالقتل والتنكيل الذي يجسده مشهد (قلوب طير) وصورة الغزال الآمن الذي انتهكت حرمته وقدسيته، فكأن لعنة صيد الغزال قد حلت بالعقاب فكسرت جناحها فأعاقتها وشردت أبنائها (وقد ترك الفرخان في جوف وكرها)، فحلت بهما الوحدة و تملّكهم الذعر. فكانت النهاية المأساوية لكل صاحب عمل يقوم على الشر و الغضب والتنكيل بالحياة، فالعقاب الحيوان الأكثر افتراسا والذي تفنن في إفناء الجميع (الغزلان، الطيور، الأرانب) ها هو ينال جزاءه وبكيفية غريبة تُظهر مرة أخرى عجز الكل أمام إرادة الفناء.

(1) –شرح ديوان الهذليين، 250/1– 253 .

(*)– **لقوة**: العقاب. **خاتت**: انقضت العقاب على الغزال. **سلمات**: شجرات. **أدماء**: ظبية. **سارب**: تسربت في موضعها فدخلت. **الريد**: الحرف يَنْدُرُ من الجبل. **بمتلفةٍ**: أي مكان تلف. **ينضاعان**: يتحركان كلما طلع الفجر. **صوت ناعب**: صوت الغراب.

نحسب أن الشاعر في إيراده لهذه القصص المختلفة، فإنما كان هدفه تصوير طغيان الدهر، والذي تمظهر في صور مختلفة تعدد أبطالها لكن النهاية كانت واحدة للجميع، كما أن تواتر القصص حمل بين طياته بعدا رمزيا لينقل واقع الحياة الإنسانية بمختلف مظاهرها، لأن الشاعر في توظيفه لهذه الرموز لا يكتفي بتوثيق حقيقة الدهر، بل تجده يشير إلى السلوك في الحياة ،كما يُشير إلى فعل الإفناء الذي يُسلطه الدهر على الوجود والذي تعددت طرائقه وأسلحته، فبذلك تكرست سلطة الدهر بجلاء في فكر الشاعر الذي تمكن في نهاية قصصه من استجلاء وبناء معرفة إنسانية حول يقينية الدهر، والتي عبّر عنها في نهاية الأبيات بقوله :

فَذَلِكَ مِمَّا أَحْدَثَ الدَّهْرُ أَنَّهُ لَهُ كُلُّ مَطْلُوبٍ حَثِيثٍ وَطَالِبِ

فالدهر لا يفرق بين الطالب والمطلوب، وإنما تتجلى رغبته في صور مختلفة فتتعدد أسباب الإفناء، لتتغلب على الحياة، وإن تعددت وسائل الوقاية والحماية فإن إرادته هي المنتصرة، لأنه الدهر يمثل قانون الحياة والذي اقتنع به الشاعر الجاهلي وأيقن حقيقته، من ذلك في قول لبيد بن ربيعة العامري في حديثه عن عبث الدهر بالإنسان في حياته المادية و المعنوية [1] :

فَلا جَزِعٌ إنْ فَرَّقَ الدَّهْرُ بَيْنَنا وكُلُّ فَتىً يَوْمَاً بِهِ الدَّهْرُ فاجِعُ
فَلا أنَا يأتيني طَرِيفٌ بِفَرْحَةٍ وَلا أنا مِمّا أحدَثَ الدَّهرُ جازِعُ
ومَا النّاسُ إلاّ كالدّيارِ وأَهْلها بِها يَوْمَ حَلُّوها وغَدْواً بَلاقِعُ
ومَا المرْءُ إلاّ كالشّهابِ وضَوْئِهِ يحورُ رَماداً بَعْدَ إذْ هُوَ ساطِعُ
ومَا البِرُّ إلاّ مُضْمَراتٌ منَ التُّقَى وَما المِالُ إلاّ مُعْمَراتٌ وَدائِعُ
ومَا المالُ والأَهْلُونَ إلاّ وَديعَةٌ وَلابُدَّ يَوْماً أنْ تُرَدَّ الوَدَائِعُ [*]

يبدو لبيد بن ربيعة من خلال هذه الأبيات أكثر اقتناعا بهيمنة الدهر على الحياة الإنسانية، فالإنسان أصبح متعايشا وسط الزمان، راض بواقعه الذي لا مبدل له، يرصد الدهر خطواته، ثم يفجعه فيُفنيه ومن حوله.

يوثق لبيد معرفته بالزمان (الدهر) بإقرار حقيقة النهاية والمصير الإنساني (كل فتى يوما به الدهر فاجع)، وبذلك يتحول الإحساس بسلطة الدهر في فكر لبيد إلى معرفة مؤصلة تكشف مدى تغلغل الدهر في الحياة الإنسانية، لأنه الزمان الدائم المتحكم في الحياة، بل قانونها الذي يجب أن يسلم به كل إنسان،

---

(1)- ديوانه، ص88 - 89.

(*)- **الطريف**: ما استطرف من مال وغيره. **بلاقع**: قفار.

ذلك ما تسعى المعرفة الشعرية لتأكيده من خلال الاعتماد على اللغة في مطالع الأبيات (وما الناس، و ما المرء، وما البر، وما المال)، وهذا تأكيد على أن مظاهر الحياة الحسية و المعنوية الإنسانية وغير الإنسانية هي كلها ودائع و الودائع يجب أن ترد إلى أصحابها.

يكتسب الزمان قيمة كبيرة في القصيدة العربية قبل الإسلام، لأنه هو من يحدد موقف الشاعر من الوجود، ولهذا اقترنت كل الظواهر الكونية بفكره الزمان، وهذا ما استوجب عليه النظر إليها وفق ما يحدثه الزمان فيها من تحولات.

مثّل الزمان الهاجس الأوحد بالنسبة للشاعر العربي. بل أصبح مشكلة الإنسان الكبرى في ذلك الواقع المأزوم الذي ينتظر لحظة الخلاص التي طالت وإن لاحت تباشيرها وتنبأ بها الفكر، عندما شارفت طموحات الإنسان وتطلعاته في الحياة على الانهيار الناتج عن عجز المعرفة المطروحة على إيجاد حل لأزمة الإنسان الروحية.

مثّل النسق الوجودي رافدا مهما في مد الخيال الشعري بالصور والمشاهد، وهو ما جعل القصيدة العربية قبل الإسلام تتميز بواقعيتها وبطابعها المتفرد في التعامل مع الطبيعة المكانية، وعلى ذلك جاءت جل استعاراتها وتشبيهاتها مستمدة من وحي الحيز المكاني الذي تقع عليه حواس الشاعر.

حاول الشعراء من خلال البيئة أن يخلقوا واقعا ينسجم من تطلعاتهم وتطلعات الجماعة، وذلك من خلال صياغة معرفة يمكنها أن تجيب على تساؤلات القوم ليتعايشو وفق القانون الذي يُسير الحياة وينتظم الوجود بمختلف أبعاده.

تسامى الشعراء عن كل الاكراهات التي يفرضها الزمان الميقاتي وذلك بإبداله بالزمان النفسي الذي تسيطر عليه فكرة الإقبال على الحياة وتخليد مآثر الإنسان فيها عن طريق الفضائل، والقيم التي تكتسب معنى لازماني والتي تتجاوز سلطة الدهر وتتمرد عنها من ذلك الكرم، والجود، والشجاعة، والمروءة، وهي الطريقة المثلى التي تجعل الإنسان قادرا على التعايش مع واقعه، هذه القيم التي سنركز عليها فيما سيأتي من البحث نظير أهميتها بالنسبة للشعراء في طموحهم ومحاولاتهم إرساء دعائم معرفية للحضارة العربية – بمفهومها المعنوي– في ذلك العصر.

الباب الثاني

التعبير في القصيدة العربية قبل الإسلام

وأسئلة الوجود

الفصل الأول

التعبير عن الذات

توطئة

لم ينشغل فكر الإنسان منذ نشأته الأولى بأي ظاهرة، مثلما شغلته قضية وجوده في هذا العالم، فأحاطته الهواجس التي أفضت به إلى مجموعة من التساؤلات التي لا تنفك أن تنتهي حول طبيعة هذا الوجود.

اتخذ الإنسان من البحث وامتلاك المعرفة غايته في الحياة، لقناعته بأنها أيسر طريق للوصول إلى الحقيقة التي تكشف له سر خلقه الأول، وفي الوقت ذاته اكتساب الطريقة المثلى التي تمكنه من حفظ بقائه، وهو الساعي -على الدوام- للبحث عن سر الخلود وإن لم يتيسر له ذلك، وهذا جعله يصرف النظر عن هذا الحلم الذي يتماهى مع السراب، مُحوّلا اهتمامه إلى الذات، وبخاصة عندما ألحت عليه بإحاطتها بمظاهر القوة والسيطرة والامتلاك، فشحن فيه هذا الأمر رغبة في البحث عن الوسائل والطرائق التي تهبه القوة التي تمكنه من السيطرة التي تمثل أيسر مسلك لبلوغ المجد والرفعة.

ارتسمت معالم رحلة الكشف والبحث عن الحقيقة في النفس الإنسانية منذ القديم، مدفوعة بالرغبة في تمكين الحياة لصالح الإنسان، وهي بلا ريب رحلة شاقة تنهك العقل، وفي الوقت نفسه تشعر النفس بالارتواء.

لا يمكن أن يستثنى الإنسان العربي قبل الإسلام من هذه القاعدة، كما لا يمكن له أن يحيد عن سنة البشرية في الحياة، بل تجده أكثر تمسكا بالحياة، وهو الذي كرس حياته مدافعا عن بقائه وبقاء عشيرته، ذلك ما كشف عنه الإبداع الشعري المعبر عن تلك الفترة، والذي حاول الشعراء من خلاله أن ينحو بالذات العربية في علاقتها بالحياة منحى مثاليا في كل شيء، إيمانا منهم أن بلوغ درجة الاكتمال والمثالية هي الصورة المأمولة بالنسبة للإنسان العربي قبل الإسلام، وهي أيضا سبيله إلى العيش الذي يضمن له العزة والكرامة، والمجد والعلياء، وبخاصة عندما يتسلح بالفضائل الإنسانية الخالدة.

قد يكون حرص العربي على الفضائل بمثابة الأمر الذي أهله -فيما بعد- لتبليغ رسالة الخالق عز وجل للبشرية، الرسالة التي لم تغب عن مضامينها تلك الفضائل التي تكرّم الإنسان وترفع من قيمته بين كل المخلوقات من دون استثناء، وهي الرسالة التي تكفلت بالإجابة عن كثير من التساؤلات التي ما فتئ الإنسان يطرحها في كل مرة حول طبيعة وجوده، لكن عجزه الفكري وقف حائلا بينه وبين تحصيل معرفة ناضجة حول الوجود.

حاول الشاعر العربي قبل الاسلام —باعتباره موكلا من جماعته–بكل ما أتيح من وسائل وإمكانات معرفية، أن يجد إجابات لتلك التساؤلات المؤرقة، ومن ثمة حل المعضلات الوجودية التي تفتح أمامه وقبيلته أفاقا في الحياة وتذلل أمامه مصاعب البيئة الطبيعية، وتحد من قسوتها وسطوتها عليه.

عوّل العربي على فطنته وتماسك شخصيته لتجاوز محنته في أكثر من موقف، فرغم معاندة الطبيعة له في أحيان كثيرة، غير أنه لم يستسلم لتلك المعاندة، بل زادته إصرارا على طلب المعرفة وحرّكت في دواخله الشوق إليها أكثر، وبخاصة عندما نعلم بأن واقعه البيئي والاجتماعي والاقتصادي والديني كان يفرض عليه التطلع إلى حياة بديلة، يسمو بها عن الواقع القائم – عشية إطلالة رسالة الإسلام الخالدة– والذي أصبح لا يروق له في شيء، بل لا يرضى به –على الأقل– في عز أزمته الفكرية؛ لأن واقعه الظامئ الجاف يكاد يبتلع بين قسماته كل متحرك على أرجائه.

لعل مسؤولية البحث عن الحياة البديلة، التي يتأملها الناس في هذه الفترة هي التي حركت الابداع الشعري؛ ونقصد بالحياة هاهنا ذلك الشعور الذي يهيمن على فكر الإنسان ويشعره بالإشباع المعرفي الذي يُمكّنه من إدراك جزء معقول من المعرفة بنفسه، وبطبيعة الوجود وقوانينه التي تنتظم العالم والتي يخضع لها مجبرا وملتزما بها في الوقت نفسه، قانعا بأن هذا الخضوع يمثل جزءا من اكتمال إنسانيته والحفاظ على بقائه في إطار منظم، فالإنسان متى أدرك هذا النظام تذوق طعم حريته.

تكفّل الشعراء بمحاولة صياغة معرفة من شأنها أن تقلل من الفجوة الناشئة بين القوانين الكونية الصارمة وبين الحرية الفردية للإنسان والتزاماته الاجتماعية؛ لأن الشعر كان موكلا آنذاك قبليا للقيام بتلك المهمة ؛ وبخاصة لما كانت القبيلة ترى فيه المخلص المعرفي من حالة العماء الفكري الذي يحجبها عن إدراك وجودها، تبعا لذلك كان سعيُ الشعراء وحرصهم يتجاوب مع القيمة التي منحتهم إياها القبيلة؛ أليست القبيلة هي من كانت تهلل بقدوم الشاعر بينها، فتضرب له الأفراح وتقيم له الطقوس لتأتيها القبائل الأخرى مهنئة ومباركة بميلاد شعلة جديدة تحملها لتكسر بها الضبابية وتفكّ بها طلاسم الجهل الذي تقبع فيه.

توسمت القبائل العربية خيرا في الشاعر النابغة، لأنها تدرك بأنه الإنسان الوحيد القادر على نقلها من عالمها الطافح على رمال الصحراء إلى عالم مشرق مضيء بأنوار المعرفة التي تمكنها من التغني بقوتها ومجدها وسلطانها وشهامتها، وبقيمها الخالدة كالكرم والفتوة والشرف.

إن هذه المعرفة المرجوة والممكنة مع ما تسمح به القدرات التي يوفرها الخطاب الشعري، باعتباره خطابا مهيمنا في تلك الفترة على حساب أنواع الخطابات الأخرى هي التي حددت وظيفة الشعر في تلك الفترة.

أولا: الذات وصناعة المجد

انطلق الشاعر العربي من واقعه الراهن ليخطّ فصول واقع مثالي يمزج فيه بين عناصر الجمال والقوة في فنه، وهو يتغنى ببطولاته وأمجاده ليحدد ملامح حياة الإنسان المثالية التي كان يشدوا إليها خيال الشعراء والتي أعجبت بها القبائل في ذلك الزمان، وبلغت بها حد التقديس على مر الأزمنة.

مثّل البحث عن الذات المثالية في القصيدة العربية قبل الإسلام المطلب الأول للشعراء، فتباروا فيه إلى حد كبير، وهي الذات التي كان يلفها القلق ويتربص بها الهم دون انقطاع، فأرهقتها أسئلة العقل، ولعب بها الشوق، فلم تجد من متنفس غير الشعر تحكي من خلاله ألامها، وهي تشيد وتبني معه صورة البطولة للإنسان العاشق للقوة والمؤمن بها، والحريص عليها، ليكون مفخرة للقبيلة الراغبة في المجد والعلياء، والطامحة للبقاء وهي تكتنز شرفها وبطولتها. فهذا طرفة بن العبد يرسم صورة للذات المثالية وهي تسعى لإكساب وجودها قيمة ومعنى، يقول: [1]

وَلَوْلاَ ثَـلاثٌ هُنَّ مِنْ عِيشَةِ الفَتَى　　　وَجَدِّكَ لَمْ أَحْفِلْ مَتَى قَامَ عُوَّدِي
فَمِنْـهُنَّ سَبْـقِي العَاذِلاتِ بِشَرْبَةٍ　　　كمَيْتٍ مَتَى مَا تُعْلَ بِالـمَاءِ تُزْبِدِ
وَكَرِّي إِذَا نَادَى المِضَافُ مُحَنَّباً　　　كَسِيدِ الغَـضَا نَبَّـهْتَهُ المتَورِّدِ
وتَقْصِيرُ يَوْمِ الدَّجْنِ والدَّجْنُ مُعْجِبٌ　　　بِبَهْكَـنَةٍ تَحْتَ الطراف المـعَمَّدِ[*]

هي إذا فلسفة طرفة بن العبد في الحياة وغيره من الشعراء، فنحن لا نكاد نقف على ديوان من دواوين الشعر العربي قبل الإسلام يخلو من هذه القيم التي يتغنى بها الشعراء في رسم شخصية البطل، أو الصورة المثالية للذات، وعلى ذلك سنتخذ من هذه الأبيات منطلقا للوقوف على الذات المثالية التي تسابق الشعراء في بلوغها بما أتيح لهم من أدوات ووسائل فنية بَلَّغتهم مرادهم.

[1]- ديوانه ص33-34.

[*]- **الجد**: الحظ والبخت. **الحفل**: المبالاة. **العود**: جمع عائد من العيادة. **الكميت**: اسم من أسماء الخمر. **الكر**: العطف. **المضاف**: الخائف المذعور. **المحنب**: الذي في يده انحناء. **السيد**: الذئب. **الغضا**: شجر. **الدجن**: إلباس الغيم آفاق السماء. **البهكنة** : المرأة الحسنة الخلق السمينة الناعمة. **المعمد**: المرفوع بالعمد.

1- الفروسية والبطولة

تُمثل صورة البطولة والفروسية إحدى المشاهد الأكثر دورانا في قصائد الشعراء قبل الإسلام، وقيمتهما لا تتأتى في الجانب الكمي فحسب، بقدر ما تظهر كقيمة من القيم التي مجّدها الشعراء وتغنوا بها، لأنها تجسد روح المغامرة وإظهار القوة والشجاعة، أو لنقل: هي محاولة لرد فعل عكسي اتجاه ذلك الواقع الطبيعي المجحف الذي يفرض على صاحبه التَّمثُل بهذه الصفات لمواجهة المصير وضمان البقاء وحفظ الحياة.

مثلت البطولة مطلبا ملحا فرض نفسه على الإنسان العربي في تلك الفترة ، يقول أحد الدارسين: "إن البطل العربي- أو البطولة العربية الجاهلية- في رأينا شيء نابع من صميم البيئة الجغرافية الجاهلية، ومن استعداد الأفراد أنفسهم وتصورهم الشخصي، فالبيئة مع الاستعداد الشخصي، هما العنصران الأساسيان المكونان للبطل، ومنهما تكونت وتطورت دعائم البطولة وخصائصها، أي أن البطل العربي نشأ من الواقع (والبيئة) مدعما بالمبادئ القبلية مع رد الفعل الذاتي والاستعداد الشخصي، كذلك فالبطل العربي أقرب من أن يكون الشخص المثالي، ولا تختص (المثالية) بالحرب والقتال فحسب، بل بكل مناحي الحياة الجاهلية"[1].

تظهر البطولة في قصائد الشعراء بمظاهر مختلفة فقد تتمثل في معاقرة الخمر والضرب في الصحراء، والحرب والقتال، يقول عنترة بن شداد في معلقته المشهورة[2]:

إِنْ تُغْدِفِي دُونِي القِنـاعَ فإِنَّـنِي   طَبٌّ بِأَخذِ الفَـارسِ المسْتَلْئِمِ[*]

يكشف بيت عنترة بن شداد عن صورة الاعتداد بالذات والاحتفاء بها، وعلى ذلك تجده يتعهدها في أبهى منظر ليتناسب مع وظيفتها وطموحاتها التي ترتكز على القوة والصلابة لتتغلب على الواقع الشامس الذي يسعى إلى طمسها وإذلالها مع حركية الزمن التي لا تترك ولا تذر؛ لأن فعل الإعفاء والإمحاء يتربص بالإنسان ويهدد وجوده أينما حل وارتحل وهي الحقيقة المدركة في الوعي الشعري قبل الإسلام.

تنبري الذات بالدفاع عن وجودها المعنوي من خلال إحياء قيمها وشمائلها، قناعة منها أنها السلاح القادر على قهر الزمان وإذلاله، بل تتحول تلك الفضائل والقيم إلى بديل يأنس به الإنسان في وحشته

---

(1)- صلاح عبد الحافظ، الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، ص 93- 95.

(2)- ديوانه، ص 82.

(*)-**تغدفي**: الارخاء. **طب**: حاذق عالم. **استلأم**: لبس اللأمة

ووحدته في مواجهته مصير الفناء المادي المقدر عليه، وبذلك يتحول موته إلى خلود في الذاكرة الإنسانية مع ما يتصف به المرء من مروءة وشجاعة ونجدة وجود وعطاء.

تُخلَّد تلك القيم الإنسانية مع الفن الشعري باعتباره المؤهل من بين أنواع الخطابات الثقافية الأخرى للاضطلاع بهذه الوظيفة-حال القصيدة العربية قبل الإسلام-لما يحتويه من وسائل إقناع وتأثير في المتلقي الذي عَهِدَ الخطاب الشعري منذ نشأته الأولى، كما أن الخطاب الشعري هو الذي عبّر عن الذات في صراعها القاسي مع الواقع الظالم، وهو ما تجسده معلقة عنتر بن شداد والتي تفتح بصيغة السؤال، في قوله[1]:

هَل غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَـرَدَّم   أَمْ هلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ

يؤكد عنتر بن شداد في افتتاح معلقته على وظيفة الشعر قبل الإسلام، والذي تظهر قيمته مع ما يطرحه من إمكانات معرفية وجمالية يسعى المبدع إلى توصيلها للمتلقي؛" لأن عملية الخلق الفني ليست فحسب مسألة مراحل تتلو مرحلة منها مرحلة أخرى، بل هي تفاعل بين عدد من العناصر، وهذا التفاعل لا يتم فحسب داخل نفس المبدع، ولكن داخل ذاته، وفيما بينه وبين الآخرين، وفيما بينه بين عناصر العمل الفني...إلخ. والتفاعل مدفوع إلى غاية ومحكوم بإطار، فأما الغاية فهي إنتاج عمل فني، وأما الإطار فهو مجموعة القيم التي يحملها المبدع في نفسه ويلتزم بها فيما يفعل وفيما لا يفعل، وهو أيضا تلك المكتسبات التي حصل عليها المبدع خلال تاريخه الطويل، بدءا بالنشأة الأولى مرورا بمراحل تلقي العلم وعملياته، واكتساب الخبرات واعتياد العادات الخاصة في العمل وفي التفكير"[2].

يطرح المعنى الشعري الذي يتضمنه البيت - كما فسره الشُراح- قضية مهمة متعلقة بتواتر المعاني وتهافت الشعراء عليها، فكأن كل المعاني الشعرية قد استهلكت؛ وهي التي انبرت معالجة كل الأفكار المتعلقة بالحياة الإنسانية فلم يترك الأول للآخر شيئا، فكأن بالشاعر يعترف بأزمة المعنى التي أصبحت تحاصر الشعر مع تكرار المعاني بين الشعراء، والحقيقة أن هذه الأزمة ماهية إلا أزمة الإنسان ككل على المستوى الفكري، وهو الذي أصبح يعيش حالة من الخواء الفكري والمعرفي.

---

(1)- ديوانه، ص 80.

(2)- مصري عبد الحميد حنورة، الخلق الفني، دار المعارف، القاهرة،ص20.

لعل ما ورد في صدر البيت الأول من معلقة عنترة بن شداد كفيل بالتعبير عن الهاجس الشعري عنده وعند غيره من شعراء عصره، والمتمثل في البحث عن الطريقة المثلى لنقل المعرفة في قالب فني متجدد يمكن أن يحدث أثرا جماليا، وذلك من خلال تعهد النص الشعري بالتجويد والتحسين للتأثير في المتلقي، تأمل معي حضور لفظ المتردم والذي يحيل في معناه الأصلي إلى الموضع الذي يترقع ويستصلح لما اعتراه من الوهن، ألا يمكن التسليم بعمق المعاناة التي يصدر عنها عنترة بن شداد وهو يقف على أزمة الشعر في ذلك العصر، محاولا صياغة معرفة شعرية يتناغم فيها الفن مع الفكر، ليخلق خطابا شعريا متكاملا يغني الإنسان في تلك الفترة عن حاجاته المعرفية.

تميل قناعة الشاعر العربي قبل الإسلام إلى التسليم بأن الحياة الإنسانية بمتطلباتها واحتياجاتها هي مركز الجذب الشعري، وهذا سبب كفيل بأن يجعل الشعراء يلتفون حولها إنشادا وإشباعا لها من الناحية الفكرية، وذلك ما نجده عند عنترة بن شداد، يقول وهب رومية معلقا على الهاجس الشعري عند عنترة بن شداد:" أمران اثنان علقا بنفس عنترة بن شداد هما الحب والفروسية، وهما على التحقيق وجهان لقضية واحدة وهي قضية النفس الإنسانية في صراعها القاسي مع الواقع الظالم. وغناء هذا الصراع غناء ذاتيا عميقا فيه الكثير من قيم الفن الخالدة "[1].

إن البطولة بما تحمله من دلالات القوة والشجاعة والصبر والإنفاق والمروءة هي الهاجس الذي هيمن على عملية الإبداع عنده في معلقته، فحتى في خضم حديثه عن الحرب والقتال، فإن صورة المحبوبة لا تغيب عن خياله، حتى يخيل أن الخطاب بالأساس موجه إليها (وإن تغدفي)، فكأنه يخطب ود محبوبته ويلتمس رضاها وهو لا يتوانى في العود إليها بين الحين والحين، فكأن فروسيته صادرة عن هذا الحب وتصير إليه، يقول وهب رومية في موضع أخر: "إن الفروسية تُظهر الحياة وتُعيد لها زهوها ونضارتها وامتلائها وإن الحب يُنقي النفس ويغمرها بجو من الحبور والفرح الكلي أو لنقل مثل ذلك أو قريبا منه أمر الشعر . ونفس تصدر عن هذه الأمور جميعا"[2].

[1]-وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1982 ، ص 367 .

[2]- نفسه، ص 371 .

تبدأ عملية التشييد الفني لصورة البطل عند عنترة بن شداد برسم صورة تحاكي المثالية ماديا ومعنويا؛ فالبطل يجب أن يتصف بجملة من الصفات والخصائص النفسية التي تشفع له اكتساب صفة البطولة. ونحن إذ نقف علي طرائق بناء المعنى فإننا– بلا شك –نجد اهتمام الشاعر بالجانب المعنوي للبطل الذي يتأسس على الخير والحلم والأناة، يقول [1]:

أَثْنِي عَلَيَّ بِمَا عَلِمْتِ فإنَّــنِي سَمْحٌ مُخَالقَتي إذَا لم أُظْلَمِ

وإذَا ظُلِمْتُ فإنَّ ظُلْمِي بَاسِلٌ مُرٌّ مَذَاقَتُهُ كَـطَعمِ العَلْقَمِ

يرتكز المعنى هاهنا على الفعل (أثني) وقد جاء في صيغة المضارعة لكن دلالته تتجاوز الحاضر لتدل على الزمن بكل أبعاده، وفي الوقت نفسه لا يتقيد بزمن بعينه؛ لأن المعنى الشعري يميل ناحية الاهتمام بالتعبير عن الفضائل الإنسانية ليجعلها منتصرة على الزمان وقاهرة له، لتجد لنفسها مكانا راسخا في الذاكرة الجماعية.

يحلم الشاعر ببناء ملحمة إنسانية تُجاوز التقاليد الفنية المتوارثة، لكنها ترتكز عليها وتستثمر في بعض معانيها الجزئية، لأن الخطاب الشعري المنجز عند عنترة بن شداد ينتمي إلى حيز ثقافي ونظام اجتماعي لا يمكن التمرد عليه كلية، بل يستوجب على الشاعر –باعتباره ينتمي إليه– أن يكون مساهما في تطويره والنهوض به، ولعل هذا الأمر هو الذي دعاه إلى إطلاق صرخته (هل غادر الشعراء من متردم)، وربما يكون المشروع الذي أرسى معالمه عنترة في مطلع معلقته من شأنه أن يمثل البداية لتحرير القصيدة العربية من التبعية الفنية المتوارثة بين الشعراء في جانب المعنى، وتحريرها أيضا من طغيان الأنا الجماعية ونظامها الصارم على مختلف مناحي الحياة بما في ذلك الفن الشعري.

يبرز صوت الأنا في وحدة الفروسية منذ البداية مع الفعل السالف الذكر، ألا تراه يحاول أن يجعل من ذاته محور الاهتمام، وذلك من خلال تواتر الضمائر التي تختص بالذات في بعد مكاني متقارب(أثني، عليَّ، فإنني، أظلم، ظلمت، ظلمي)،وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على حرص الشاعر على الاعتياد بالذات وجعلها مركز البناء الشعري.

---

[1]– ديوانه، ص 82 .

[*]– **المخالقة**: مفاعلة من الخلق.

يبدو أن فكرة الظلم تُمثل أحد الهواجس التي تهيمن على نفسية الشاعر، وربما هذا الأمر هو الذي دفعه إلى وسم رد فعله على كل سلوك عدائي من الأخر بالظلم (فإن ظلمي باسلٌ) وهو ليس كذلك؛ لأن الشاعر يرفض لفكرة الظلم، مع سعيه الدائم لإشاعة المساواة والعدالة بين أفراد مجتمعه والتي جعلها قضيته الأساسية ومبدئه في الحياة، ولعل هذا الأمر هو الذي دفعه لإلحاق صفة البسالة بظلمه على سبيل توكيد المعنى، ثم تأمل حضور قرينة التوكيد (إن) التي وثقت الربط بين الصفة والموصوف، ليقترن الظلم عنده بالشجاعة والإقدام وهي الصفات التي تحرر رد فعله من صفة الظلم، ولتدخله حيز الشجاعة والدفاع عن الذات؛ لأنه لو تخاذل عن ذلك لاتصف بالجبن، وهو يريد أن يضع حدا بينه وبين التخاذل، وفي الوقت ذاته الابتعاد عن الغدر الذي يتصف به الأخر في ظلمه، فكأن الشاعر يريد أن يخلق مسافة فارقة بين الظلم في الصورتين.

جعل عنترة بن شداد من ذاته ذاتا مثالية تتفوق على الكل في قوتها وصلابتها، وفي الوقت نفسه تتسامى عن الواقع في رقة الإحساس الذي يحرك فيها مشاعر الرغبة والتوق لوصال المحبوبة، والذي يمر حتما عبر استمالتها من خلال تقمص شخصية البطل الذي لا يُقهر، فكأن هذا السلوك تحول إلى فلسفة حياتية يكافح لأجل ابرازها فنيا.

ترتكز الحياة – حسب اعتقاد الشاعر–على هذه المنطلقات، وهذا ما جعله يحاول أن يرسم صورة مثالية لذاته في كل مرة، وبخاصة عندما يمازج بين مظاهر القوة الحربية وبين محبوبته، التي تحولت صورتها إلى محفز يحرك في دواخله الشعور بالقوة الخارقة، وبذلك أصبح فنه الشعري مبنيا على ثنائية الحب والحرب، وهي ثنائية لا يحكمها التضاد وإنما تصل بينها وشائج التكامل من خلال ارتباط واقتضاء كل واحد للآخر؛ فإذا كانت الحرب تمثل صورة القوة، فإن المحبوبة تمثل الدافع الذي يشحذ النفس ويدفعها لخوض غمار الحرب والقدرة على المواجهة. وإذا كان ارضاء الحبوبة غاية الشاعر وهدفه الأساس في الحياة، فإن ذلك لن يتحقق إلا من خلا الاتصاف بصفات الفارس الذي لا يهاب الوغى.

تحولت هذه الثنائية المتلازمة إلى هاجس شعري يظهر جليا في شعر عنترة بن شداد، فنجده إذا تحدث عن الفروسية يقرنها بالحديث عن المحبوبة التي تُستدعى شعريا لتكون شاهدا على انتصاراته وبطولاته، فكأني بها تأخذ هيئة المؤرخ والحافظ للمجد الذي يشيده.

هيمنت فكرة الاعتياد بالذات على الفن الشعري عند عنترة بن شداد غير أن هذه الهيمنة لم تكن ذات طابع ذاتي يجنح إلى الفردية السلبية، بل نجد البعد الإنساني الشامل يتفوق على سلوكه الفردي، ويتجاوز أيضا الحيز القبلي الضيق، وهذا ما جعل تجربته الشعرية إنسانية عالمية، والتي نقف عليها فنيا مع رغبته القوية في جعل القيم الإنسانية الخالدة مطلبه في الحياة، وهذا ما جعله أيضا يرى في المروق عنهاّ تخليا عن قيم الذات الإنسانية الخالدة التي من شأنها أن تحدد معالم صورة البطل المثالي.

تبدأ عملية التشييد الفني لصورة البطل عند عنترة بن شداد، برسم صورة متكاملة ماديا ومعنويا حتى تتناسب مع مكانته ووظيفته واقعيا، فالبطل يجب أن يكون محاربا ومقاتلا متمكنا، وهذا لن يحصل إلا إذا كانت له معرفة بأخذ الفرسان الحاذقين، والتي تتيح له إمكانية قهرهم، وما هذه المعرفة إلا صورة من صور الخبرة بالحياة المتأتية من التجربة الناشئة من كثرة النزال والمواجهة التي يفرضها منطق الحياة، يقول[1]:

إِنْ تُغْدِفِي دُونِي القِناعَ فإِنَّنِي طَبٌّ بِأَخذِ الفَارسِ المسْتَلْئِمِ

يحرص عنترة بن شداد في هذه الصورة على خلق نوع في التوازن والتساوي بينه وبين خصمه (فإني طب بأخذ الفارس)، فكأن إلحاق صفة الرغبة بلبس اللائمة لدى الخصم فيه إحالة على وجود التناظر والتماثل بين الفارسين المتقاتلين، وبذلك تظهر أولى الخصال الحميدة التي يجب أن يتحلى بها البطل، وهي المساواة والتكافؤ، لأن منطق النزال العادل يستلزم التماثل والتساوي بين طرفيه في كل شيء، وأما في حال انتفاء هذا الشرط تنتفي معه صفة البطولة للمنتصر لتتحول إلى نوع من الظلم.

يجعل عنترة بن شداد من صورته الشعرية قادرة على التأثير في الملتقي من خلال قدرته على مخاطبة الخيال والعقل في آن واحد، فإذا كان الشاعر ينقل لنا صورة متكاملة عن هيئة الفارس المادية كما كانت سائدة قبل الإسلام، فإنه يدفعنا إلى تَمَثُّل القيم العربية القائمة بالأساس على العدالة والمساواة والابتعاد عن الظلم ونصرة المظلوم ونجدته التي تخلت عنها بعض القبائل، وربما قبيلته واحدة منها في ممارستها لفعل الظلم عليه بعد أن غربته عنها.

(1)– ديوانه، ص 82 .

يحاول الشاعر أن يخلد قيمة العدل والمساواة والابتعاد عن الظلم، ومن ثمة تذكير قبيلته بأهمية هاتين القيمتين، فهو بذلك يأخذ على عاتقه دور المرشد والمعلم للجماعة حين يعيد لها واحدة من أهم قيمها التي تخلت عنها نتيجة لظروف معينة، وهنا نتساءل، ألا يمكن اعتبار ذلك رغبة منه في إشاعة قيم العدالة الاجتماعية التي لم تتحقق له وهو العبد الطريد، الذي ذاق طعم اللامساواة في قبيلته؟ كأن بالقيم التي يحاول عنترة بن شداد الاتصاف بها من شأنها أن تمثل إبرازا للإدارة الفردية في طرح معرفة بديلة لما هو شائع بين أفراد قبيلته والتي لا تكون إلا بتثبيت قيم اللاظلم.

يدرك الشاعر قيمة فنه الشعري في ارساء الفضائل والقيم، وهذا ما جعله يتخذ منه وسيلة لبلوغ غاياته المعرفية، وبخاصة عندما يجعل من ذاته أنموذجا واقعيا، حين يتوشح بوشاح البطل العادل الذي يبلغ بطولته متشبعا بالقيم والفضائل الإنسانية المعنوية التي تتحكم في صفات القوة المادية وتُخضعها لها وتحد من سطوتها على النفس كي تمنعها من اتباع سلوك الظلم والتهور، وذلك تماشيا مع أصل الإنسان القائم بالأساس على الخير، وأما القتل والمواجهة فهو قدر يفرضه الواقع البيئي والاجتماعي لأجل البقاء، وعلى ذلك نجد جانب شرّ في الإنسان لا يكون إلا عارضا ، ذلك ما عبر عنه عنترة بن شداد، ولذا تجده أثناء تشكيله للصورة يجعل الثناء على فضائله متقدما على أسلوب المواجهة على سبيل الاهتمام بالمعنى المقدم.

يُعول الشاعر كثيرا على اللغة في تجسيد هواجسه الشعرية من خلال اللعب على وترها عن طريقة خاصية التكرير المتتابع، كما هو الشأن في لفظة الظلم التي تتكرر أكثر من مرة؛ فيكون ورودها في الجملة الأولى مقترنا بأداة النفي (لم)، ويكون ورودها في الجملة الثانية مقترنا بأداة الشرط (إذا)، وتكون في الثالثة مقترنة بحرف التوكيد (إن)،فالصورة نقلت إلينا ثلاث مشاهد تعبر عن حجم المعاناة التي يلقاها الشاعر من طرف جماعته في مقابل سماحته وحسن أخلاقه المتأصلة فيه والتي تجعل من سلوكه رد فعل ينشد من خلاله درء الظلم ورفضه.

يتحول سلوك المواجهة والظلم عند عنترة بن شداد إلى واقع مفروض لا رغبة إنسانية ملحة، وهذا الأمر عبّر عنه الشاعر فنيا أيضا حينما ربط بين فعل المواجهة بضرورة حدوث المثير (الظلم) والذي ترفضه النفس وهو الذي يقع منها موقع العلقم في الفم، وهنا تظهر براعة الشاعر وتفوقه الفني في عملية تجسيد

المجرد؛ لأنه استطاع أن يجعل من المعنوي (الظلم) في هيئة (العلقم). وفي مقابل الرفض تلوح الرغبة في السلوك البديل والذي يقترن بشرب الراح – بديل العلقم– والتي تقترن بالجود والكرم، وذلك في قوله[1]:

ولقَد شَرِبْتُ مِنَ المدَامةِ بَـعْدَما رَكَدَ الهَواجرُ بِالمشوفِ المعْلَمِ
بِزُجاجَةٍ صَفْراءَ ذاتِ أَسِـــرَّةٍ قُرِنَتْ بِأَزْهَر في الشَّمالِ مُقَدَّمِ
فإذَا شَرَبْتُ فإنَّـــني مُسْتَهْلِكٌ مَالي وعِرْضي وافِرٌ لَم يُكـلَمِ
وإذَا صَحَوتُ فَما أَقَصِّرُ عنْ نَدَىً وكَما عَلمتِ شَمائِلي وتَكَرُّمي[*]

تمثل الخمر الصورة البديلة عن الواقع المؤلم القائم على المظالم، وهي في الوقت نفسه المجسد العيني لرغبة الشاعر الإنسان في بلوغ المجد والانفصال عن الواقع المادي الذي يتحول في بعض الأحيان إلى عائق يباعد بين الإنسان وبين قيمه النبيلة التي يدركها الشاعر مع الخمرة التي توصله إلى الواقع المثالي المأمول والذي يبذل لأجله المال ، لأن معاقرة الخمر عند عنترة تمثل لحظة طهر وصفاء ومصالحة مع الذات (عرضي وافر)، فكأني بالشاعر لامس من وراء ذلك غايتين:

أما الأولى؛ فيمثلها التزامه بالعرف الاجتماعي؛ لأن العرب كانت تُفاخر بشرب الراح وهي التي اعتبرته مظهرا مجسدا لجودها وكرمها.

وأما الغاية الثانية؛ فتتمثل في القدرة على توكيد ارتباط الذات بقيمها الانسانية، لأن سكره يحمله على محامد الأخلاق ويكفه عن المثالب.

عملت وحدة الخمر –في معلقة عنترة بن شداد– على تنمية القيم التي تأمل فيها الذات الشاعرة؛ من ذلك العدالة والحرية والجود والكرم، وربما يكون تخليد هذه القيم هو المحرك والدافع الخفي لتشكيل صورة الخمر، كما أن الوحدة تمثل وسيلة ربط بين جنبات القصيدة والذي يتفاعل مع الهاجس الشعري المهيمن على الشاعر، "لأن عملية الخلق الفني تبدأ بفكرة ودافع يدفع الفنان إلى العمل لتحقيق الفكرة، والدافع مسألة متعلقة بالوجدان، تلح على نفس الفرد، ولا تتركه إلا وقد استجاب لتحقيق تلك الحاجة، ودرجة

(1)– ديوانه ،ص 82 .

(*)– **ركد**: سكن. **المشوف**: المجلو. **الأسرة**: جمع السر والسرر وهما الخط من خطوط اليد والجبهة وغيرهما. **مفدم**: مسدود الرأس بالفدام.

الإلحاح تختلف من شخص إلى شخص ، بل لدى نفس الشخص من موقف إلى موقف ... ويرتبط بهذا الجانب من السلوك القيم العامة والخاصة التي يعتنقها الفنان"[1].

لا تقترن صورة الخمر المادية بالفضائل المعنوية فحسب، على سبيل ارتباط الدافع بالمنجز الفني، بل تتحول الخمر إلى جسر عبور من واقع مادي ملموس محسوس إلى واقع مثالي، وهذا ما جعل الشاعر يحتفي بها إلى درجة تجعل منها شرابا مقدسا يحظى بالاهتمام ، فيحتفل بها على طريقته الخاصة، ولعل وضعها في إبريق منمق ومزين ما هو إلا تعبيرا عن الجمال الذي تنشده النفس وتتوق إلى معانقته، والذي يتحول إلى حلمها المأمول، فكأن الخمرة تنقله فنيا من حال إلى حال عندما تحمله إلى البحث عن المجد مع فعل المواجهة الجديد الواقع بينه وبين حليل الغانية الذي يقول فيه[2]:

وحَلِيلِ غَانِيةٍ تَرَكْتُ مُجَــدَّلاً		تَمــكُو فَرِيصَتُهُ كَشَدْقِ الأَعْلَمِ

سَبَقَتْ يَدايَ لهُ بِعاجِلِ طَعْــنَةٍ		ورِشاشِ نافِذَةٍ كَلَوْنِ العَنْدَمِ[*]

بما أن المرأة المحبوبة هي ملجأ الشاعر الذي يقرر عند هذه الفضائل ، أو لنقل بأنها تمثل لحظة الاستقرار والهدوء النفسي بالنسبة إليه، وهي في الوقت نفسه الملهم الذي يبعثه إلى التمسك بالحياة، في محاولة إثبات الذات، فإنه يتصورها كذلك خارج ذاته، لأنه يقرن نده وخصمه بالمرأة (وحليل غانية)، وبذلك يُقدم خصمه مرتبطا هو الأخر بالمرأة ، وبذلك يتحقق للصورة الشعرية نوع من التوازن الفكري، فإذا كان الشاعر مرتبطا بمحبوبته مكافحا لأجل إرضائها، فإن خصمه مرتبط بحليلته الفائقة الجمال، وبذلك يكون الدافع للمواجهة واحد لدى الاثنين (المرأة) .

لاشك في أن افتتاح وحدة الفروسية بهذه الصورة (حليل غانية) يظهر صورة متكاملة لنفسية عنترة. وهو يجمع بين مشهدين متناقضين، تلوح في الأول مشاهد الجمال والغنج والدلال للمرأة، وتلوح في الثاني مشاهد الصراع المجسد للموت في الصورة الجزئية المشكلة للمشهد (تركت مجدلا) وهو بذلك يسعى إلى التعبير عما يخالج نفسه من مشاعر متضاربة ، وقد حالت الحرب بينه وبين نشوه الفرح والتمتع بلحظات مع المحبوبة الممثلة لصورة الحياة الزاهية، وعلى ذلك يمكن القول بأن الصراع والمواجهة لم يكونا مطلبه النفسي بقدر ما كانا ضرورة يفرضها قانون الوجود.

---

[1]- ينظر: مصري عبد الحميد حنورة، الخلق الفني .ص 61.

[2]- ديوانه، ص82.

[*]- **الغانية**: ذات الزوج من النساء. **مجدلا**: الأرض المجدلة. **المكاء**: الصفير. **العلم**: الشق من الشفة العليا. **العندم**: دم الأخوين، وقيل شقائق النعمان.

بيد أن عدم الرغبة في القتل والمواجهة لا يمكن أن تجعله متخاذلا، وهو الساعي لبناء صورة لشخصية قوية منتصرة على الدوام، تجد متعتها في صراع الأعداء وقتالهم، لأنها ترى فيه واجبا قبليا ملحا، وبخاصة عندما يكون طرف الصراع الأخر يمتلك الرغبة في المواجهة، لأنه يسعى هو الآخر لرسم صورة البطولة لاسترضاء المرأة الغانية، فكأن طرفي الصراع يدخلان رحى المواجهة وصورة المحبوبة ماثلة في خيالهما، غير أن الانتصار يتحقق لعنترة؛ لأن خبرته بالمعركة تتفوق على خصمه (سبقت يداي له بعاجل طعنه).

تنحى الصورة الشعرية عند عنترة بن شداد منحى حسيا يهدف من ورائه إلى بث الحركة في جميع المشاهد حتى في حالة السكون، وهذا ما جعله يربط بين لحظة خروج الروح التي شبه صورتها بالصفير الحاصل مع حركة الشفة العليا، وهو بذلك جسّم الموت صوتا وصورة ليُعبّر المشهد عن المعنى الذي يريده الشاعر والذي يصدر عن إحساس عميق بقيمة الحياة ورهبة الموت في آن واحد، فكأنه يجعلهما متقاربين ومتصارعين في الزمان، وهو المشهد الذي عبّر عنه فنيا حينما مزج بين الجمال والمأساة في صورة واحدة، وذلك في تشبيهه الدّم الذي ينساب من الخصم ولون العندم، وكأني به يقيم عزاء واحتفالا فنيا لشهيد الحياة والحب، والذي استشهد مدافعا ببسالة عن قضيته(محبوبته المرأة الغانية)، وهنا لا يغيب عن خيالنا عودة الشاعر في كل مرة إلى لوحة الطبيعة ليغترف منها أملح الصور المجسدة لجمال الطبيعة ليشكل من خلالها مشاهد تقترن فيها دلالة الفكرة وجمال الصورة.

يستبسل البطل في صور عنترة بن شداد في الدفاع عن شرفه وعن كبريائه دون تردد، حتى تدركه منيته وقد استوفى كل قدراته في سبيل قضيته، وهذا ما جعل الشاعر يكرمه، فلا يكون انصباب دمه إلا معبرا عن قوته وصلابته، ومعبرا عن روح التضحية والمجاهدة في أطهر صورها، من خلال التناغم بين صوته وخروج النفس من شدق الأعلم الذي يحاكي في حمرته لون العندم، ألا يمكن أن تكون هذه الصورة في جانبها الصوتي والمرئي طقسا جنائزيا يقيمه الشاعر احتفالا بموت هذا البطل المجاهد في سبيل الحياة.

تغلب النزعة الذاتية على عنترة بن شداد في تجسيد معانيه، ويتجسد ذلك في رفضه للآخر من خلال العلاقة التي يقيمها بينه وبين الوجود الطبيعي بكل مكوناته، وربما هذا هو السبب الذي جعله يتخذ من فرسه كبديل عن المصاحبة الإنسانية التي خذلته وتخلت عنه في وقت الحاجة، ولذلك تجده في أكثر من

موضع في شعره يؤسس لهذه العلاقة ويقدسها إجلالا وإكبارا لوفاء فرسه له وهذا ما جعله يلجأ للخيل[1]،لتكون حافظا آخر لبطولته-بعد محبوبته- والشاهد على مجده الذي يبنيه، والتي يقول فيها[2]:

هَلاَّ سأَلْتِ الخَيلَ يا ابنةَ مالِكٍ إنْ كُنْتِ جاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي

يقر عنترة بن شداد بأن بالخيل هي ذاكراته التي يسجل عليها بطولاته التي لم يعترف بها الآخر (النحن/ القبيلة)، ولعل صيغة السؤال هاهنا لا تعدو أن تكون تأكيدا لما سيأتي في الصورة اللاحقة، التي يقرر فيها انتصاراته وهذا بخلاف ما ذهب إليه الشراح حين فسّروا (سألت الخيل ابنة مالك) بمساءلة الفرسان عن حالـــه في القتال[3].

لعل عنترة بن شداد يهدف من وراء طلبه لصاحبته بمساءلة الخيل إلى تأكيد معرفته الواسعة بالحرب وبأساليبها، ذلك ما يتجلى في تعديده لخصائصها، وهذا ما أكسبه قدرة و براعة في امتلاك أسباب الانتصار في كل معركة يخوضها، لأنه يدخل معاركه على الدوام مرتديا ثوب البطل الذي لا يقهر، ومرد ذلك معرفته بأحوالها هي التي أهلته لذلك، وهو القائل[4]:

إِذْ لا أزَالُ عَلَى رِحَـالةِ سَابِحٍ نَهْدٍ تعاوَرُهُ الكُماةُ مُكَلَّمِ
طَوْراً يُجَرَّدُ للطِّعانِ وتَـارَةً يَأْوِي إلى حَصِدِ القِسِيِّ عَرَمْرَمِ
يُخْبِرْكِ مَنْ شَهَدَ الوَقيعَةَ أنَّني أَغْشى الوَغَى وأَعِفُّ عِنْد المَغْنَمِ
ومُدَّجِجٍ كَرِهَ الكُماةُ نِزَالَهُ لا مُمْعنٍ هَرَباً ولا مُسْتَسْلِمِ
جَادَتْ يَدَايَ لهُ بِعاجِلِ طَعْنةٍ بِمُثَقَّفٍ صَدْقِ الكُعُوبِ مُقَوَّمِ
فَشَكَكْتُ بِالرُّمْحِ الأَصَمِّ ثِيابهُ ليسَ الكَريمُ على القَنا بِمُحَرَّمِ

---

[1]- تتأسس العلاقة بين عنترة بن شداد وفرسه على أساس التآلف والمودة، حتى لكأنه يتخذ منه صديقا فيقرر عنده همومه وأحزانه، فيشاركه فرصه بإظهار حزنه، ومن بين الصور المجسدة لهذه العلاقة، وصفه لفرسه خالعا عليه صفة إنسانية وهي البكاء، وذلك في قوله:

فأزورّ من وقـع القنا بلـبـانه شكا إليّ بعبرة وتحـمحم
لو كان يدري ما المحاورة اشتكى ولكان لو علم الكلام مكلمي

-يعلق الدكتور طه حسين على الصورة قائلا في فرس عنترة بن شداد وعلاقته به : " بل هو رقيق على فرسه، يشقى لشقائه ويأ لم لألمه ويرى بكاءه، ويحس توجعه وقد عبث به رماح الأعداء، ويجعل نفسه ترجمان بيننا وبينه". حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر، ج1، ص186.

[2]- ديوانه،ص82.

[3]- أبو عبدالله الحسين الزوزني، شرح المعلقات السبع، المكتبة العصرية، الروبية، الجزائر، ص 291.

[4]- السابق، ص 82.

فترَكْتُهُ جَزَرَ السِّبَاعِ يَنَشْنَهُ يَقْضِمْنَ حُسْنَ بَنانهِ والمِعْصَمِ(*)

يعمد الشاعر إلي نقل المتلقي إلى ساحات القتال ليشهد معه معاركه التي تتنوع وتتعدد بتعدد وسائلها، فهو تارة يجعل وسيلته السيف، وأخرى القسي والنبال، وتكون في معركة أخرى الرماح أداتها وفي هذا كله تأكيد على براعته في استخدام وسائل الحرب المتاحة في عصره، فكأنه ينقلنا للوقوف على الذخائر الحربية التي كانت سائدة في عصره على سبيل الافتخار ببطولته، فتراه في كل مشهد من المشاهد المختلفة للحرب ينتقل من حاله وصف أداة الحرب وتقنيات التحكم فيها إلى حالة تجسيد لبطولته وتخليدها، لأنها الفكرة الأساسية التي ينبني عليها طموحه الواقعي والشعري.

أيقن عنترة بن شداد أن قيمة بطولته تتحدد مع قيمة خصمه، ولهذا تجده يعمد إلى تخليد خصومه وذكر شموخهم ووفائهم، ولعل الهدف من وراء ذلك تعميم الإحساس بالحرب كقيمة حياتية يقبل عليها كل إنسان لأجل الذود عن مبادئه وقيمه الإنسانية، فالحرب تكتسب عند عنترة بن شداد قيمة إيجابية؛ لأنها تكشف وتحدد رسالة الإنسان في الحياة في دفاعه عن وجوده بصفة خاصة وعن القيم الجماعة الإنسانية، إيمانا منه أن البطولة تولد من رحم الحرب والمواجهة، والتي تقوم بالأساس على مواجهة القدر والموت في سبيل الحفاظ على القيم والمبادئ، وبذلك لا يمكن أن يمُنَّ بها الأخر على المرء كهبة، يقول في قصيدة أخرى[1]:

إِذا قَنِعَ الفَتى بِذَميمِ عَيشٍ وَكانَ وَراءَ سَجفٍ كَالبَناتِ
وَلَم يَهجِم عَلى أُسدِ المَنايا وَلَم يَطعَن صُدورَ الصافِناتِ
وَلَم يَقرِ الضُيوفَ إِذا أَتَوهُ وَلَم يُروِ السُيوفَ مِنَ الكُماةِ
وَلَم يَبلُغ بِضَربِ الهامِ مَجداً وَلَم يَكُ صابِراً في النائِباتِ
فَقُل لِلناعِياتِ إِذا نَعَتهُ أَلا فَاِقصِرنَ نَدبَ النادِباتِ
وَلا تَندُبنَ إِلّا لَيثَ غابٍ شُجاعاً في الحُروبِ الثائِراتِ
دَعوني في القِتالِ أَمُت عَزيزاً فَمَوتُ العِزِّ خَيرٌ مِن حَياة

(*)-**التعاور**: التداول عليه في الضرب. **الكلم**: الجرح والتكليم: التجريح. **الطور**: التارة والمرة.**المدجج**: التام السلاح. **الشك**: الانتظام. **الأصم**: الصلب.**الجزر**: هي الشاة التي أعدت للذبح. **النوش**: التناول. **القضم**: الأكل بمقدم الأسنان

(1)- ديوانه، ص 17-18.

تبرز قناعة عنترة بن شداد حول الحياة جلية في هذه الأبيات، وهو يرسم صورة البطل الحقيقي الذي لا يجب أن يرضى بالهوان والمذلة، بل يجب أن يكون مقداما مقاتلا مدافعا عن مبادئه وقيمه، تأمل معي كيف يجلّ عدوه ويحتفل به فنيا، فهو ينظر إليه نظرة إعجاب ووقار واحترام، لأنه يمثل هيئة الإنسان الشهم المضحي في سبيل حفظ كرامته ومن ثمة إدراك المجد والعلياء، هذا الأمر دفعه إلى رسم صورة تليق بهؤلاء الأبطال الذين ينازلهم، فنفسه لا ترغب إلا في مواجهة ومنازلة من تتوفر فيه معالم البطولة والقوة والمنعة، وتبعا لذلك نلمس غلبة النزعة الإنسانية في شعره على حساب النزعة الذاتية.

من هذا المنطلق نجده -على الدوام- في شعره يسعى إلى تخليد هؤلاء الأبطال بطريقته الخاصة، فهو يعمد إلي المزواجة بين مظاهر الفرح والحزن في مشاهد موحدة يقول أحد الدارسين معلقا على عملية المزاوجة عنده وموقعها في نفسه:" إن عنترة يكشف عن معنى خاص عندما يفصح عن طبيعة العلاقة بين أشيائه، التي -في الأقل- لا تبدو ثمة علاقة واضحة بينها، فهو يشير لها معنى لا تدركه إلا عواطفه، فهو لا يسعى إلى تصوير عواطفه أو يجعلنا ندرك عاطفته بما أحست أو لمست بل ليثيرنا نحو إدراك لحظة أدركها هو من خلال سعيه إلي إقامة ذلك التجانس... إنه نوع من التجانس المسموح به في الشعر الذي يجمع بين المتناقضات في ربقة واحدة "[(1)].

وأما إذا عدنا لتلك المشاهد التي يرسمها لهؤلاء الأبطال، فإننا نلاحظ تلك المزاوجة بين دلالات الجمال والقوة وبين صورة الموت التي لا تظهر في شعره في شكلها القاتم الحزين، بقدر ما تتحول إلى لحظة تمجيد واحتفال بهؤلاء القتلى، حتى يخيّل للمتلقي بأن الشاعر يخصص كل طاقاته الإبداعية ويستحضر كل أدواته الفنية التي تتيحها له اللغة ليقيم طقسا احتفاليا يتناسب وقيمة البطل المقدام في سبيل اكتناز المجد والعلياء، يقول[(2)]:

ومِشَكِّ سابغةٍ هَتَكْتُ فُروجَها	بِالسَّيف عنْ حَامِي الحَقيقَة مُعْلِمِ
رَبِذٍ يَدَاهُ بالقِدَاح إِذَا شَتَا	هَتَّاكِ غَاياتِ التِّجارِ مُلَــوَّمِ
لمَّا رَآنِي قَدْ نَزَلتُ أُريدُهُ	أَبْدَى نَواجِذَهُ لِغيرِ تَبَـــسُّمِ

(1)- سعيد حسون العنبكي، الشعر الجاهلي، دراسة في تأويلاته النفسية والفنية، دار دجلة، عمان المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2007، ص 413- 414.

(2)- ديوانه، ص 82.

فَطعنْتُهُ بِالرُّمْحِ ثُمَّ عَلَوْتُهُ بِمُهَنَّدٍ صافِي الحَديدَةِ مِخْـــذَمِ(*)

لا يختلف هذا المشهد في بنائه عن المشاهد السابقة، فالخصم هو الأخر يحوز على قدر كبير من صفة البطولة التي تحول بينه وبين التخاذل، وعلى ذلك لا يُظهره الشاعر إلا وهو متشبث بالعزيمة والصبر على الشدائد، مُظهرا قوته وجلده في مواجهة خصومه، والذي يتجلى في إحساسهم بالملل وعدم القدرة على مجاراة صبره لأنه لا يستسلم ولا يتراجع، إلى أن وقف على نده الحقيقي (عنترة بن شداد) الذي شكّ رمحه ثياب هذا البطل، والذي لم يجد الشاعر من وسيلة لتخليده، ومن ورائه تخليد كل الأبطال الذين يفنون أنفسهم في سبيل قضاياهم، سوى هذه الصورة التي تحمل دلالات تقديس البطولة وتمجيدها، وذلك في قوله[1]:

عَهدِي بِهِ مَدَّ النَّهارِ كَأَنَّما خُضِبَ البَنَانُ ورَأْسُهُ بِالعَظْلَمِ
بَطلٌ كَأَنَّ ثِيابَهُ في سَرْحةٍ يُحْذَى نِعَالَ السِّبْتِ لَيْسَ بِتَـوْأَمِ(**)

يأتي المشهد الأخير من لوحة البطولة في هذا الجزء من معلقته، ليقدم صورة في غاية الجمال لهذا الفارس المدجج الذي يلبس الدرع، والذي تدل العلامة التي يضعها على جسده على براعته وتمرّسه بالنزال، والذي جسده الشاعر فنيا في طول النزال بينهما (عهدي به طول النهار)، وفي ذلك إجلال لهذا البطل، وفي الوقت ذاته مفاخرة بقدرته على قهر الكل.

قد يكون البيت الأخير بمثابة تجسيد عيني لصورة البطل المتكامل القوة، والذي تتوافر فيه شروط القوة والمنعة والصلابة، وبذلك تكون وظيفة الصورة الأخيرة في وحدة الفروسية جامعة لمختلف المشاهد التي عرض لها في الصور السابقة، كما أنها تُمثل نقطة تلاقي واستجماع لمعاني البطولة، والتي عبر عنها بشكل صريح(بطل كأن ثيابه)،وهي الصفة التي تنسحب على كل الأبطال الذين نازلهم.

يتفنن عنترة بن شداد في رسم ملامح البطل العربي الذي لا يُقهر ولا ينكسر أمام توالي المصائب التي لا تزيده إلا شموخا، ولهذا تجده يعقد مشابهة بين هيئة البطل وبين الشجرة الضخمة، والمشابهة هاهنا تتجاوز البعد الحسي الظاهر(ضخامة الهيئة)، لتحيل إلى رمزية الشجرة؛ الرامزة للصمود وتحدي مظاهر الإفناء،

(*)-**المشك**: الدرع التي قد شك بعضها إلي بعض. **المَعلم**: الذي شهر نفسه بعلامة. **الربذ**: السريع. **شتا**: دخل في الشتاء. **الغاية**: راية ينصبها الخمار ليعرف مكانه بها.

(1)- ديوانه، ص 83.

(**)-**العظلم**: نبت يختضب به. **السرحة**: الشجرة العظيمة

فكانت بذلك العلاقة بين الاثنين قائمة على الشموخ والصمود وتحدي الموت، والإقبال عليه دون خوف ولا مهابة.

وعلى ذلك نجد الشاعر يجعل من لحظة لقاء الموت، لحظة تحد لها، فلا يكون إقبال البطل عليها إلا حرصا منه على المواجهة لتحقيق غاياته ومجده الذي يصنعه بروح المبادرة، لا التخاذل، فإذا كانت الموت حتمية يقينية لا جدوى من صدها والهروب منها، فيجب على الإنسان أن يكون مبادرا إليها، وفي ذلك يقول قيس بن الخطيم[1]:

وكُنْتُ امْرءاً لا أَبْعَثُ الحَرْبَ ظَالماً ... فلمَّا أبَوْا أَشْعَلْتُهَا كُلَّ جَانِبِ
أَرِبْتُ بدَفْعِ الحَرْبَ حَتَّى رأَيْتُهَا ... عن الدَّفْعِ لا تزدادُ غيرَ تقارُبِ
فإذْ لَمْ يَكُنْ عَنْ غَايةِ المَوْتِ مَدْفَعٌ ... فأهْلاً بها إذْ لَمْ تَزَلْ في المَرَاحِبِ

تكشف الأبيات عن موقف الشاعر وتصوره للموت، والذي يبدو تصورا قتاليا، وهذا ما جعله لا يأبه لتجرع مذاقها المر؛ لأن مرارة الموقف قد تذهبها روح التحدي في سبيل الدفاع عن الثوابت والقيم الإنسانية وتثبيتها، وهنا يتحول الموقف - في منطق الشعر- إلى موقف متعارض مع المألوف والمنطق؛ لأن الهجوم والمبادرة تتحول من الموت إلى الإنسان، وذلك عندما يخترق غمارها ويضعها في موقف الخصم الذي يجب التفوق عليه وقهره.

تفرض هذه القناعة على الشاعر تجسيم الموت فنيا، فيجعلها في هيئة إنسان مقاتل يرغب على الدوام في مواجهة الناس، فلا يجدون من رد فعل غير الإقبال عليها ومواجهتها بكل ثبات وعزيمة ودون تردد لقناعتهم بأن الحفاظ على القيم يستوجب مواجهة الموت والنيل منها، وهو السبيل الوحيد لتخليد القيم التي يُخلّد معها الإنسان بالضرورة، وفي ذلك يقول عنترة بن شداد [2]:

لو سابقَتْنِي المَنَايَا وهِيَ طَالبةٌ ... قَبْضُ النفوسِ أتاني قبلها السبقُ

ويقول أيضا [3]:

سَلوا صُرُوفَ الدَّهْرِ كَمْ شنَّ غارةً ... فَفَرجْتُها وَالموتُ فِيهَا مُشَـمِّرُ

---

[1]-ديوانه، ص 81.

[2]- ديوانه، ص 05.

[3]- نفسه، ص 05.

بِصَارِمٍ غرمٍ لو ضَربْتُ بِحَدِهِ دُجَى اللَّيلِ وَلَّى وَهوَ بِالنَّجْمِ يَعثُرُ

ويقول معبرا عن إقباله على الحرب [1]:

خُلِقْتُ للْحَرْبِ أحميها إذا بَردَتْ وأصطلي نارها في شدَّة اللهبِ

بصَارِمٍ حَيثُما جرَّدْتُهُ سَجَدَتْ له جبـــابرةُ الأعاجمِ والعربِ

وقدْ طَلَبْتُ منَ العَلْيـاءِ منزلةً بصارمي لا بأُمِّــــي ولا بأَبي

فمنْ أجابَ نحـــا ممَّا يحاذرهُ ومَنْ أَبى طَعَمَ الحَرْبِ والحَرَبِ

يبلغ الشاعر من خلال هذه الأبيات درجة كبيرة من الاعتياد بالذات والمفاخرة بشجاعتها وإقدامها، حتى صار قادرا على إشعال فتيل الحرب لوحده مدفوعا في ذلك الرغبة في بلوغ العلياء والمجد، لكنه في الوقت ذاته يدرك بأن بلوغهما يستلزم ركوب الأهوال والمخاطر، ومن هنا أصبحت الحياة بالنسبة إليه تختصر في شعارين لا ثالث لها؛ إما عيش بشرف وكبرياء، وإما حتف وهلاك في ساحة المعركة، ولعل هذا الشعار ينسحب على الحياة العربية في ذلك العصر، يقول عند عامرين طفيل [2]:

يا أَسْمَ أُخْتَ بَني فَـــزَارَةَ إنّني غازٍ وإنّ المرْءَ غيرُ مُخَلَّدِ

فِيئي إلَيْكَ فَلا هَـــوادَةَ بَيْنَنا بعدَ الفَوارسِ إذ ثَوَوْا بالمرْصَدِ

إلاّ بكُلِّ أحَــــمّ نَهْدٍ سَابحٍ وعُلالَةٍ مِن كلّ أسمَرَ مِذْوَدِ

وأنَا ابنُ حَرْبٍ لا أَزَال أشُبِّهَا سَعْراً وأُوقِدُها إذا لم تُوقَـدِ[*]

يقر الشاعر بعدم خلود الإنسان، هي إذا المعرفة اليقينية الثابتة التي لا مجادلة فيها، وعلى ذلك نجد الشاعر يسارع إلى توثيقها مع استعماله لأداة التوكيد التي تتكرر في بعد مكاني متقارب داخل البيت الشعري(إنني غاز)،(إن المرء غير مخلد)، والملاحظ أن المؤكدين في كلا الجملتين لا ينفصلان عن بعضهما البعض بل يجعلها متلازمين؛ لأن الرغبة في لقاء الموت مدفوعة بيقينية الموت ذاته، كما أن حتمية الموت تستلزم الغزو كقيمته حياتية، وهذا يعني أن الموت في خيال الشاعر صارت مرادفا للغزو، وبذلك يضرب الشاعر صفحا عن يقينيته الذي لا يتوقف عنده كثيرا ، بل يتجاوزه محاولا في الوقت نفسه قهره والتغلب

---

[1]- نفسه، ص 17.

[2]- ديوانه، ص 57-56.

[*]- **المرصد** : المكان الذي يرصد فيه يراقب. **فيئي** : ارجعي. **أحم**: فرس يضرب إلي السواد. **النهد**: العظيم الطويل. **سابح**: يجري كا لماء

عليه ومن ثمة تحرير النفس من براثم الرهبة التي تُشعرها بالإحباط لينقلها إلى وضع التحلي بالشجاعة التي تحملها على الإقدام والمغامرة.

لا يبدو الشاعر مترددا ولا متخاذلا في الإقبال على ساحة المعركة، ذلك ما يظهر في حركة فرسه، وفي هيئته، تأمل استحضاره لون السواد في الصورة الشعرية (الأحم) والذي يدل على صفة الفرس حين يرتدي من خلاله زي المنية، وفي ذلك إضفاء للمهابة على الفرس لتتناسب مع عظمة هيئته (نهد)، كما أن إلحاق صفة السرعة بالفرس في حركته والذي يماثل في الفضاء حركة الماء، لا تتوقف عملية المشابهة هاهنا على تجليات الصورة الظاهرة التي تجمع بين سرعة العدو وسرعة انسياب الماء، بل تعمل المماثلة على جعل الفرس وسيلة لتجاوز أهوال الحرب الرامزة للموت ومن ثمة بلوغ الحياة التي تقترن بالفضائل المعنوية من خلال اكتساب المجد والبطولة وهي نفسها وظيفة الماء الذي يبلغ معه المرء الحياة ويجاوز به حياض المهالك.

بعد أن يتوقف الشاعر عند الفرس يتجاوز ذلك لوصف وسيلة القتال الرمح والذي يكون فيه هو الأخر سمرة، وفي ذلك تعبير عن جودته وحدته؛ لأن السمرة دليل على نضجه واستوائه، وبذلك تؤدي عملية الوصف داخل النص الشعري وظيفة التحفيز للشاعر المقاتل الذي يجد نفسه مع ما يحيط به من وسائل الحرب منتميا إليها(أنا ابن حرب) ، بل يرى في نفسه يحمل وسام الشرف في انتسابه إليها.

وإذا كانت الحرب في المعادلة الشعرية صورة الموت العينية ، فإن الشاعر في انتسابه إليها كأنما ينتسب للموت، وهذا ما حمله على عدم الاكتراث لها، فهو يدرك بأنه كلما أمعن في السعي للحرب تقدم خطوات ناحية الحتوف، وفي هذا كله عود إلى فكرته الأولى (المرء غير مخلد) القناعة الثابتة والقارة، فالذي قوّى القيمة القتالية وشد من أزره ليس الشجاعة والإقبال فحسب، بل ارتباطه بالموت أيضا [1].

ترتبط الموت في الخيال الشعري العربي قبل الإسلام بالرغبة الملحة في إدراك المجد وتخليد مآثر الإنسان، وهي الطريقة المثلى التي اهتدى إليها فكر الشعراء من خلال تجاربهم الغنية في الحياة إيمانا منهم أن المآثر هي التي تحفظ خلود روح الإنسان في مقابل فناء جسده، وفي هذا يقول عروة بن الورد[2]:

أحاديثَ تَبْقَى والفَتى غيرُ خالدٍ إذا هو أمْسَى هَـــــامَة فوقَ صُيَّر

تُجَاوِبُ أحْجَارَ الكِنَاسِ وتَشْتَكِي إلى كلِّ معروفٍ تـــراهُ ومُنْكَرِ

(1)- صلاح عبد الحافظ، الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي ، ص 203.

(2)- ديوانه، ص 67 .

ذَرِيني أُطَوِفْ فِي البلادِ لعلَّنِي أخَلِّيكِ، أو أغْنِيكِ عن سُوءِ مَحْضَرِ
فإنْ فَازَ سَهْمٌ للمَنِيَّة لمْ أَكُـــنْ جَزُوعاً، وهَلْ عن ذاكِ من مُتَأخِّرِ؟

يخلد الإنسان من خلال ما يُنسج حوله من أحاديث تتعلق بحفاظه على القيم الإنسانية وسعيه المتواصل في تأكيد إنسانيته التي تظهر مع ما يقوم به في الحياة، وما تجسده سواعده من أفعال نافعة، ومع ما ينتجه عقله من أفكار تساعد على التدبر في شؤون الحياة، ومع ما تفوح به نفسه وروحه من معاني المودة والإخلاص والوفاء والحب، هي الفلسفة الحياتية التي دفعت عروة بن الورد لامتطاء ركاب جواده ضاربا في الأرض لينتقل من حال الرضى والاستسلام إلى حال المقاومة والصمود، مقاومة الجزع لا مقاومة الموت؛ لأنها ضرب من اليقينية الثابتة (وهل عن ذاك من متأخر)، فالموت قدر تصيب سهامه الإنسان لا محالة.

تكتسب الحياة قيمتها مع ما يقوم به الإنسان من بطولات تخط مجده بدمائه، وهذ ما جعلها تصبح موضوع مفاخرة تتبارى فيه قرائح الشعراء مسجلين انتصاراتهم على الزمان والتي عبروا عنها تعبيرا صادقا يحمل في ثناياه دلالات رمزية يتمازج فيها الواقعي والمثالي ليخلق لنا واقعا صامدا ومقاوما للموت وقاهرا للزمان، من خلال تخليد القيم الإنسانية التي صارت دستورا لكثير من القبائل العربية التي يلتزم أفرادها به، ويستبسلون في الدفاع عنه ليُؤدوا واجبهم حيال مجتمعاتهم وقبائلهم التي باعدت بينها الصراعات الناشئة هنا وهناك، غير أن الدستور الأخلاقي ردم الفجوة وكسر الجفاء بينها، يتضح ذلك من خلال سعي الانسان بشتى الوسائل لصيانته والدفاع عن مثلها العليا، وبذلك انصهرت الذات في مجتمعها، لأن الإنسان يكتسب قيمته وبطولته ومجده مع رفعة قبيلته وشرفها، يقول قيس بن الخطيم [1]:

رِجالٌ متى يُدْعَوْا إلى الموت يُرْقِلوا إليه كإرْقالِ الجِمَالِ المِصَاعِبِ
إذا فَزِعوا مَدُّوا إلى اللّيْلِ صارخاً كَمَوْجِ الأتيّ المزْبِد المتراكِبِ
تَرَى قِصَدَ المرَّانِ تَـهْوي كـأنّها تَذَرُّعُ خِرْصانٍ بأيدي الشَّواطبِ
....
ولما هَبَطْنا الحَـرْثَ قال أميرُنا حَرَامٌ عَلينا الخَمْرُ ما لم نُضارِبِ
فَسامَحَهُ مِـنّا رِجالٌ أعِـزَّةٌ فما بَرِحُوا حتى أُحِلّتْ لِشارِبِ

[1]- ديوانه ، ص 84- 86.

يجعل قيس بن الخطيم من استجابة قومه إلي نداء الواجب الذي يفرضه انتماء الإنسان إلى قبيلته قيمة قتالية ترتبط بمبادئ القبيلة وبثوابتها التي تُلزم كل فرد فيها بضرورة التضحية حفاظا على تلك المبادئ، ومن ثمة الإذعان لمطلب قبيلته، وبذلك تتقدم مصلحة الجماعة القبلية التي تحددها قيمها على مطامع الفرد.

تتضح المصلحة الجماعية أكثر وتبرز في الصورة الأخيرة من الأبيات حينما يفرض سيد العشيرة على أفراد قبيلته تحريم شرب الراح حتى يُسترد شرف القبيلة، وفي ذلك نوعا من العقاب المنزل على الجماعة نتيجة التخاذل الذي كلف العشيرة مكانتها بين القبائل، وبخاصة عندما ندرك قيمة الخمر في العرف العربي قبل الإسلام الذي يقرنها باللذة التي لا يمكن الصبر على الانقطاع عنها، كما أن الخمر لا تُعد لذة أنية زائلة فحسب، بل تقترن بواحدة من أسمى القيم في ذلك العصر ونعني به الجود والعطاء الذي تبني عليه عزة القوم ويستوي به سؤددهم.

وقف الشاعر العربي قبل الإسلام عند تلازم تلك القيم وتكاملها؛ فكل واحدة تقتضي الأخرى، لأنها مكملة لها، ولهذا حاول الشاعر أن يبني معرفة متكاملة بالبطولة في اقترانها بالشجاعة التي تعد شرطا أساسا لبروز القيم الأخرى والمحافظة عليها، كالشرف والسيادة والحلم ورجاحة العقل والجود والعطاء؛ لأن هذه القيم مجتمعة تُكتسب وتوثق بمنطق الشجاعة وعدم التهاون، والتي من شأنها أن تصبح دافعا كافيا للحرب ومواجهة الموت.

إذا كانت القيم هي المحرك لشعور النخوة والمروءة عند الإنسان العربي حين يضعها نصب عينية ويتوشح بها، وهذا الأمر يكون كافيا ليمنعه من التمثل بصفات المحارب المتعطش للدم، وفي الوقت نفسه يحفزه للاتصاف بصفات الفارس الذي يرى في القتال واجبا أخلاقيا والتزاما اجتماعيا مقدسا يحقق به المرء تكامل سلوكه واستوائه في الحياة، وبذلك يصبح الشعور بالبطولة نابعا من الإحساس بطعمها وقيمتها، فيُقبل عليها إقبال الظامئ على الماء. ويقول عنترة بن شداد[1]:

سلُـوا صرْوفَ الدَّهْر كمْ شَنَّ غارةً ففرَّجْـتُها والموْتُ فيها مشَمِّرُ
بصارم عَزْمٍ لوْ ضــرَبتُ بحَـدِّهِ دُجى اللَّيل ولَّى وهو بالنَّجْم يَعثُر
دعوني أجدُّ السَّعي في طلب العُلى فأُدْرِكَ سُؤْلي أو أمُوتَ فأُعـذَرُ

(1)- ديوانه، ص40.

ولاَ تخـشوا مما يقدرُ في غـــدٍ فما جاءَنا منْ عالم الغيبِ مخبرُ

يتخذ الشاعر من الفن وسيلته المثلى لبلوغ غايته، ومن ثمة تحقيق ذاته التي توصله للإمساك بحلمه الهارب المبثوث بين ثنايا السراب الطاغي والملقي بظلاله على الكون، لتتحول طموحات الشاعر إلى أشباح تتراقص في غياهب السراب مع عسر تحققها في بعض الأحيان على أرض الواقع وذلك لوجود معوقات طبيعية واجتماعية تحول دون ذلك، وهنا يتدخل الفن الشعري ليحول الشعور بالانكسار إلى شعور بالنصر على الزمان، والذي يتجلى في بروز نبرة التحدي التي يُغذيها الإحساس بالقوة (سلوا صروف الدهر كم شنّ غارة / ففرجتها).

تساعد الأدوات الفنية التي يستخدمها الشاعر في تجسيد فكرة التحدي، ومثال ذلك؛ ورود فعل الأمر (سلوا) الذي يجعل المعنى مثقلا بدلالات التحدي، وبخاصة عندما يكون الفعل صادرا من الذات إلى الجماعة، وفي الوقت نفسه واقعا على ذات معنوية (صروف الدهر) فكأني بالشاعر يريد أن يجعل من مصائب الدهر، وهي التي وقع عليها فعل المساءلة في موضع انهزامي أمامه، فتتحول بذلك وظيفة الدهر من السطوة على الإنسان- وهو كذلك بالنسبة إلى الجماعة- (كم شن غارة) إلى التأريخ لنفسه محصيا هزائمه المتلاحقة (كم) أمام إرادة الشاعر وقوته.

يطمح عنترة بن شداد إلى بناء صرح للذات يجمع فيه بين الواقعي والخيالي لتتحول معه الذات إلى أسطورة مقدسة، أسطورة الإنسان الطامح إلى المجد والعلياء الذي لا يقهره الزمان (الدهر)، فكأنه-من خلال الفن-يحقق بذلك ذاته أمام الزمان، وأمام الجماعة المقهورة بدورها أمام الزمان (صروف الدهر) وبشكل دائم، لأن مصائب الزمان تتلاحق ولا تتوقف، وهي تقع تحت ضربات سهامه والذي يعبر عنه فنيا بتوظيف أداة العدد (كم) .

يقيم الموقف الشعري عند عنترة بن شداد صلة بين الدهر والموت ليجعلهما متلازمين من جهة الوظيفة، فالموت يحضر (مشمر) في كل غارة يشنها الدهر، كما أن حضوره يجب أن يكون فاعلا من خلال استعداده لتلقف كل من تطعنه رماح الدهر، وهنا ينجح الشاعر في رسم صورة في غاية الوحشية لعبث الدهر (الزمان) بالإنسان، وفي ذلك تأكيد أخر على يقينه الموت وحتميته، فالعدو هاهنا مزدوج (الدهر والموت)، بل متحالفان ضد الإنسان، فالموقف إذا يستلزم شجاعة خارقة لا يمتلكها إلا بطل (الشاعر) الذي يتصدى لغارات الدهر، وفي نيته تقديم خدمة جليلة للجماعة، وذلك بنجدة الضعفاء

ومساعدة القوم على تجاوز المحن، فتغادر الموت(التي يجسدها العدو) صاغرة ذليلة أمام قوة الذات البطلة، وعلى ذلك ارتبط التصدي هاهنا بتحقيق الانتصار والوقوف في وجه الموت حتى لا يتعارض الموقف الشعري مع المنطق العقلي.

يأتي البيت الثاني ليؤكد فعل التحدي، فتتحول حركة الفعل من الدهر على الإنسان إلى فعل الإنسان في الزمان، والذي يقول فيه[1]:

بصارم عَزْمٍ لوْ ضـــرَبتُ بحَـدِّهِ دُجى اللَّيل ولَّى وهو بالنَّجْم يَعثُر

يُعوّل الشاعر في رسم هذا المشهد على اللغة وقوة إيحائها، ألا تراه يُلحق صفة الصرامة بسيفه، والصفة هاهنا عائدة على السيف والإنسان معا، وإن دلت على الشيء فإنما تدل على عدم تردده وعدم اكتراثه لمواجهة الموت؛ لأن الموت في حد ذاتها تحولت عنده إلي قيمة من قيم الحرب.

يصور عنترة بن شداد في البيت الأول حركة الدهر الذي يبادر إلى الإنسان غازيا له، يتلمس إذلاله وجعله صاغرا مهزوما أمام ضرباته، غير أنه يفشل في مسعاه أمام إرادة الانسان التي تذّله (ولى وهو بالنجم بعثر)؛ لأن الليل يحضر في هذا المشهد ليشير إلى ديمومة الدهر وسطوته، وهو كذلك في العرف الشعري العربي قبل الإسلام؛ لأنه يمثل أحد الغارات التي يشنها الدهر على الإنسان لينال منه معنويا، وعلى ذلك جاءت مواجهة عنترة بن شداد له رد فعل عكسي من الإنسان البطل الذي يجاهد ويكافح في سبيل قيمه.

ينمو المعنى داخل النص تدريجيا، فيتحول الصراع داخله من حالة إلى حالة، فبعد أن كان الشاعر في حالة دفاع عن النفس والذات الإنسانية بصفة عامة في مواجهة الأخر، لأن المعركة هنا يفرضها منطق الزمان، يتدرج الصراع لأجل القيم وإدراك المجد وطلب العلى، بل ترى الذات في الصراع دائم وهي تشق طريقها الذي لا طريق سواه في تخليد مآثرها وإن كان طريقا معاندا في سبيل بلوغ المعرفة المرجوة.

يمثل الوصول المعرفة والحقيقة بالنسبة للشاعر أمرا في غاية الصعوبة والتعقيد، بل أعسر من تحقيق الذات عن طريق البطولة الحربية، لأن الاهتداء إليها يتطلب جهادا وتضحية، من خلال مواجهة الإنسان للآخر والانتصار عليه، ومواجهة الزمان أيضا والانتصار عليه، غير أن توثيقها وتخليدها أشق وأعسر من كل الانتصارات السابقة، (دعوني أجد السعي في طلب العلى)، فالعلياء هي مطلب كل إنسان فارس بطل متشبع بقيمه الإنسانية الخالدة يقول نوري القيسي:" الفروسية تمثل لنا جانبين من جوانب الحياة الجاهلية،

[1]- ديوانه، ص40.

جانب الحرب والمثل العليا لأنهما بناء واحد وروح واحدة وإن ظهرت بمظهرين متلازمين وشكلين مترابطين، فشخصية الفارس البطل تُملي عليه أن يكون إنسانا ساميا في مثله إلي جانب البطولة، والحياة الجاهلية بطولة متصلة، وحماسة متشابكة، يكمل الجزء منها بقية الأجزاء، وتجتمع الأسس ليقوم عليها البناء الشامخ الذي احتضن الفروسية بكل مفاهيمها ومعانيها"[1].

سعى الشاعر العربي قبل الإسلام متسلحا بكل أدواته الفنية والمعرفية إلى تشييد صرح حضارته العربية القائمة بالأساس على هذه المثل العليا (فأدرك سؤلي فأموت فأعذر)، فكأن الشاعر الإنسان المكافح يرفض الموت قبل توثيق وتخليد قيمه، وكأنه أيضا مقتنع بأن موته دون تحقيق هذه المطالب النفسية، إنما هو زوال وفناء غير مشرف، لأن الموت بالنسبة إليه حتمية، ومادامت كذلك، فالموت في ساحة الشرف أفضل من الموت على الفراش، لأن ذلك فقط هو الذي يُحول الفناء الإنساني إلى خلود أبدي، وبخاصة إذا تمكن من الحفاظ على قيمة ومات مكافحا لأجل ذلك،(أجدّ السعي في طلب العلى)، والعلى هنا يرتبط بالمادي والمتمثل في صورة النجم الرامز في الخيال العربي للاهتداء والمعرفة ، فكأن الصراع الدائر بين عنترة بن شداد والدهر، إنما هو في الأصل صراع حول المعرفة والوصول من خلالها إلى العلياء التي تتموقع حول النجم الهادي إلى الحقيقة المتمثلة في المعرفة المأمولة التي تتشكل بالأساس حول الإنسان وقيمه ومثله العليا.

مما لا شك فيه أن القيم والمثل العليا ترتبط بعلاقة الإنسان مع الآخرين، وبكيفية التعامل والتفاعل معهم وفق ما سنته الجماعة التي ينتمي إليها من أعراف يتواضع عليها كل الناس المشكلين لها، ولعل ذلك ما يترجمه الشاعر مع العملية التشاركية في الخطاب بينه وبين قومه (لا تخشوا مما يقدر في الغد) وفي ذلك تقرير للحقيقة في ذهن الإنسان؛ لأن خطابه لا ينسحب على قومه فحسب، بل هو موجه من خلالهم إلى الإنسان في كل مكان وزمان؛ فالموت بالنسبة للشاعر قدر محتوم تقسمه قوى غيبية بين الناس، وهي الفكرة التي تجعلنا نقف على ما أظهره الفكر الإنساني من عجز فيما يخص مصير الإنسان في تلك الفترة –قبل الإسلام– والذي عبر عنه الشاعر وهو يتحدث عن عدم معرفته بموعد لقائه مع الموت، وبطلان كل تكهناته حولها، وهذا ما يتجسد في البيت الموالي[2]:

وكَمْ منْ نَذِيرٍ قدْ أَتَـانا مــحذِّراً فكانَ رسولاً في السُّرور يبَشّرُ

---

[1]– نوري حمودي القيسي، الفروسية في الشعر الجاهلي، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2004، ص 29- 30.

[2]– ديوانه، ص40.

بذلك تتأكد عشوائية ضربات الموت، وهذا ما جعله يقول في موضع آخر في رثاء صديق له [1]:

رماهُ بسهمِ الموت رامٍ مصممٌ فيا ليتهُ لَمَّا رَمَاهُ رمانِي
فسوف تري إذا كنتُ بعدكَ بَاقِيًا وأمكنني دهرٌ وطول زمانِ

تختص الأبيات الأربعة الأخيرة من هذا المقطع إلى تصوير المعركة وتخليد انتصاراته على خصومه، وذلك بقوله[2]:

قفي وانْظُرِي يا عبلُ فعلي وعَايِنِي طِعاني إذَا ثَارَ العَجاجُ المكدّرُ
تري بطلاً يلقى الفوارسُ ضاحكاً ويرجَعُ عنْهمْ وهو أشعثُ أَغْبَرُ
ولا يَنْثَنِي حَتَى يُخَلى جَمَاجِماً تَمُرُّ بنها ريحُ الجَنوبِ فتَصْفرُ
وأجْسادَ قوْمٍ يَسكنُ الطَّيْرُ حوَلَهَا إلى أن يرى وحشَ الفلاةِ فينفرُ

يمتزج الفخر الفروسي بملاقاة الأبطال وقتالهم ثم ذكر آثار الموت وهي ماثلة مع تناثر أجسادهم تحت طعان سيفه والتي تحولت إلي طعام للطيور تتغذى بما جادت به سيف عنترة بن شداد عليها، فالشاعر جسد لنا من خلال هذه الصورة ذاته مرتديا رداء الموت ومقسما إياها بين الخصوم، وهو القائل مفتخرا بنفسه في موضع آخر[3]:

إنَّ المنِيَّة يا عُبيلةُ دَوْحَةٌ وأنا وَرُمحي أصلُها وفُروعها

يقول أيضا [4]:

وَأَنَا المنِيَّةُ حيثُ تَشْتَجِرُ القَنَا وَالطَّعْنُ منى سَابقَ الآجَالُ

ويقول أيضا [5]:

وَأَنَا المنِيَّةُ ابنُ كُلَّ مَنِيَّةٍ وَسَوَادُ جِلدِي ثَوْبُها وَرِدَاهَا

ويقول أيضا [6]:

---

[1]- ديوانه ، ص 89.
[2]- نفسه، ص40.
[3]- نفسه، ص 52.
[4]- نفسه، ص 64.
[5]- نفسه ، ص 94.
[6]- نقسه، ص 40.

أنَا الموتُ إلَّا أنَّني غيرُ صـــابرٍ على أنفسِ الأبطالِ والموتُ يصبرُ

تكتمل صورة البطل عند الشاعر مع التحامه بقبليته ودفاعه عنها وعن شرفها، وبخاصة عندما تكون القبيلة موطنا للمحبوب ومهدا له، وعلى ذلك تصبح مهمة حمايتها والذود عنها واجبا أخلاقيا مقدسا، ومطلبا نفسيا ملحا، يحقق للذات الشاعرة الشعور بالإشباع والقوة، فإذا كان عنترة يفخر بنفسه وببطولته ليظهر قوته أمام محبوبته، فإنه بلا شك يطمح من وراء ذلك إلى بعث روح الاطمئنان عندها وإشعارها بالأمان، وهذا كله لا يكون إلا بالذود عن قبيلتها التي تطلق صرخات الاستغاثة لأجل الاحتماء به، وهذا السلوك يعد فخرا بالنسبة إليه، والذي يصوره قائلا [(1)]:

وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ سُقْـمَهَا قِيلَ الفَوَارِسِ وَيْكَ عَنْتَرَةَ أَقْـدِمِ

يَدْعُونَ عَنْتَرَةَ الـــرِّمَاحُ كَأَنَّـهَا أَشْطَانُ بِـئْرٍ فِي لُـبَانِ الأَدْهَمِ

فكأن هذين البيتين يمثلان نداء مصالحة بينه وبين قبيلته، وحدوث نوع من التوافق بينهما بعد معاناته مع القهر الناتج عن اللامساواة، فالشاعر لم يحقق نصرا مع قبيلته وهي تستنجد به فحسب، بل حقق ذاته، من خلال ارغامهم على طلب مساعدته لهم، وهو النداء الذي أشعره بالانتماء إلى القبيلة، فكأن بطولاته لم تحقق له مراده ولم تشفي مرضه الذي يزداد في بعده عن القبيلة لاستحالة الحياة الفردية، بل الشعور بالانتماء والهوية هو الذي يزيد في تحقق الذات ويدعمها ويخلد بطولتها، وهذا الشعور كفيل ببعث روح التضحية في الإنسان، ويدفعه على عدم التهاون في الدفاع عن أرضه وقبيلته، يقول عنترة بن شداد[(2)]:

وَكَيْفَ أَنَامُ عَنْ سَادَاتِ قَــوْمٍ أَنَا فِي فضْلِ نِعْـمَتِهِمْ رَبِيتُ

وَإِنْ دَارَتْ بِهِمْ خَيْلُ الأَعَـادِي وَنَادُونِي أَجَـبْتُ مَـتَى دُعِيتُ

بِسَيْفٍ حَدُّهُ يُزْجِي المـَنَايَا وَرُمْحٍ صَدرةُ الحَتْفُ المميتُ

يتحول الدفاع عن القبيلة وعن ساداتها إلى واجب مقدس يفرضه الالتزام الأخلاقي، فإذا كانت القبيلة تمنحه للشاعر الرعاية والحظوة شأنه شأن كل فرد ينتمي إليها، كما أنها تتعهده بالتربية على الفضائل والأخلاق (في فضل نعمتهم ربيت)، وبما أنه لم يعرف مكارم الأخلاق إلا من خلال مدرسة القبيلة وسادتها، فإن من واجبه أن يَهبَّ إلى مساعدتها كلما سمع ندائها واستغاثتها.

[(1)]-ديوانه، ص 29.

[(2)]-نفسه، ص 18-19.

يُؤصل الشاعر لفكرة المواطنة وما تستلزمه من قوانين تفرض على الناس الخاضعين لسلطة القبيلة، فكل فرد فيها يجب أن يدافع عنها ويلبي نداء الواجب حيالها، فلا يتأخر عن مد يد العون لها والتضحية في سبيل بقائها، لأنها لا تمثل الانتماء الأني المرتبط بحياة الانسان فحسب، بل تمثل الانتماء الروحي والمادي الذي يخلد الإنسان في الذاكرة الجماعية، من خلال تسجيل بطولاته وأمجاده التي تمنحه بقاءً دائما ، وعلى ذلك نجد قيم الإنسان الفارس في تلك الفترة ترتبط دوما بسلم القيم القبلية الأخلاقية التي تطغى على النزعة الذاتية.

تكتسب الحرب والفروسية بعدا أخلاقيا ساميا يسمو بها عن سلوك القتل والتنكيل ليدخلها في حيز الدفاع المشروع عن الحمى، يقول نوري القيسي معلقا عن العلاقة بين الجانب الخلقي والحربي في الفروسية: "لقد تمثلت لنا الفروسية بجانبها: الخلقي والحربي في شعر الفرسان الذي طبع بطابعهم المتميز فرسموا لنا أخلاقهم التي عاشوها ومثلهم التي سنوها، وقيمهم التي بذلوا دونها المهج والأرواح، فاختلطت بطولاتهم الحربية بمكارم أخلاقهم "[1].

لا نعجب حينما نجد الشعراء يتغنون ببطولاتهم ويجعلون منها سلوكا أخلاقيا، لأن البطولة تحتل مكانة خاصة عند الشعراء العرب قبل الإسلام وهي ذات المكانة التي تحتلها الفضائل الأخرى في السلم القيم الاجتماعي ، وربما في أعلى مراتبه لأنها تمثل الحافظ الأمين والمدافع عن القيم الأخرى، لأن مجد القبيلة قائم بالضرورة على البطولة الحربية؛ فالبيئة الطبيعية والحياة القاسية التي يحياها أفرادها هي التي تفرض عليهم هذا التكافل والتآلف بينهم، ومن هذا المنطلق يمكن القول أن الشعور بالانتماء إلى القبيلة والتضحية في سبيلها لا يقل عن الشعور بالانتماء للدولة الحديثة عند الإنسان في كل زمان .

فالشاعر عندما كان يبحث عن ذاته ليرسم لها صورة مثالية، إنما كان يستمد مثله العليا من قبيلته، بل تحولت عنده القبيلة إلى محفز يدفعه للإقبال على الحرب والاستبسال في المعارك ، لأن الشاعر عرف من خلالها معنى الشجاعة والمروءة والنجدة والأخذ بالثأر وإلى غير ذلك من المعاني اللازمانية الخالدة التي تمجد الإنسان وتخلّده.

[1]- الفروسية في الشعر الجاهلي، ص 29.

لأجل القبيلة جعل الشاعر من الإقبال على الموت والتضحية في سبيل مبادئه ومثله العليا غاية سامية يسعى إليها مسارعا إلى خوض المعارك والانغماس في رحى الحرب عله يظفر بالمنية التي تجعل منه شهيد القبيلة والواجب كي يخلد ويحفر اسمه في الذاكرة الانسانية، إذن هذا هو سبيل الشاعر لإدراك المجد والسؤدد.

اكتسبت فكرة البطولة عند الشعراء قبل الاسلام بعدا إنسانيا عاما، وبخاصة عندما تحولت البطولة والتضحية في سبيل القيم والمبادئ الأخلاقية إلى دستور حياتي عند العرب وثقه الدين الجديد، بل مجده واحتفى به ورفعه إلى أسمى مكان، وذلك حين قرنه بالشهادة التي تكفل لصاحبها الخلود الأبدي في الفردوس، لأن ببطولة القائمة على التضحية واللاظلم هي الت تمجد الإنسان بعد موته وتخلد مآثره، وتحفظ كرامة الإنسان في الحياة.

2- الكرم والبحث الذات المثالية

لا يكاد يتحقق للذات العربية قبل الإسلام بطولتها وشخصيتها القوية إلا مع تحليها بالقيم العربية المتأصلة والسائدة في التجمعات القبيلة العربية، تلك القيم التي شاعت بين القبائل لتخلق نوعا من التكافل والمساواة بين الناس، وأما سبب منشأ تلك القيم والسنن الحميدة، والتي يُعتقد أن تكون البيئة الطبيعية القاسية هي التي أوجدت هذه الفضائل والعادات والتي مثلت بدورها سلاحا يواجه به العربي شظف العيش وعسر الحياة.

تبرز قيمة الكرم كواحدة من بين القيم الشائعة آنذاك، بل من أبرزها وهي التي وسمت العربي باسمها، كما أنها شكلت رابطة معنوية شدت وشائج العلاقة بين معظم القبائل العربية، يقول الألوسي متحدثا عن أصالة قيمة الكرم بين العرب: " أما كون العرب أقرب للسخاء من غيرهم، فذاك الذي لا يحتاج إلى بيان ولا يعوز إلى إقامة دليل ولا برهان، وقد شهد لهم به واعترف لهم الأقربون والبعداء، وإذا ألم بهم ضيف حكموه على أنفسهم ما وجدوه من نفيسهم: وهذا شعرهم ينطق بما جبلوا عليه ويعرب عما جنحوا إليه"[(1)].

تعتبر البيئة الجغرافية واحدة من الدوافع الأساسية الباعثة لشيوع هذه الفضيلة بين العرب، لأن العربي حينما كان يرتدي لحاف الكرم، إنما كان يحتمي مع هذا السلوك من جبروت وطغيان الطبيعة، وفي الوقت نفسه يتوشح ويتزين بوشاح الفضائل الإنسانية الخالدة. يقول أحد الدارسين معلقا على اختصاص العرب

(1)- محمود شكري الألوسي، بلوغ الأدب في معرفة أحوال العرب، 1/ 46.

بهذه القيمة الاجتماعية: " نتيجة لذلك ظهرت قيمة اجتماعية عظيمة تعتبر من أعظم مآثر العرب الجاهلين كما بينها لنا الشاعر الجاهلي إن لم تكن أعظمها على الإطلاق، وتلك قيمة الكرم والعطاء، فنجد تأثير القيمة وحب السيادة والشهرة والتمدح طغى على تأثير البيئة، فالعربي يتأذى ويكره أن يقال عنه إنه بخيل أكثر من تأذية وكراهته خشونة البادية وقسوة البيئة، أو حتى المسغبة، فهو يحب العطاء أكثر من حبه الحصول على عطايا الناس"[1].

إن تهافت الشعراء على الاحتفاء بفكرة الكرم في شعرهم والتي رسموا لها صورا في غاية الابداع والجمال، إنما يكشف عن تمسك المجتمع بهذه القيمة التي كانت تمثل رد فعل طبيعي على قساوة الطبيعة وجدب السماء وشموس الرمال، فقابل بذلك فعل الجدب والانقطاع بفعل العطاء والسخاء، محاولا مع هذا السلوك الحميد تحقيق ذاته وتثبيت معالمها على الأرض، فكأنه بهذا السلوك يأبى الاستسلام أمام صور القهر المسلطة عليه من طرف الطبيعة.

عبرت القصيدة العربية قبل الإسلام عن الكرم كقيمة قبلية تحكم النظام الاجتماعي، لتجعله أكثر تماسكا وتلاحما، قناعة من الشعراء أنه الممثل الحقيقي لصور التكافل الاجتماعي بين العرب؛ لأن الكرم كفيل بطمس معالم الصراع بين الإنسان والإنسان داخل القبيلة الواحدة وأيضا بين القبائل العربية؛ لأن العرب عندما كانت تُكرم السائل والمحتاج لم تكن لتقرن كرمها ومساعدتها بالانتماءات القبيلة، بل كانت تكرم من خلاله السائل الإنسان الذي يُقبل عليها مستجيرا أو سائلا، يقول الأعشى [2]:

فَلا تَصْرِمِيني وَاســـأَلي مَا خَلـيقَتي   إذا رَدّ عَافي القِدْرِ مَنْ يَسْتَعِيرُهَا
وَكانُوا قُعُوداً حَـــوْلَهَا يَرْقُـبُونَهَا   وَكَانَتْ فَتاةُ الحَيّ مِمّنْ يُنِـيرُهَا
إذا احْمَرّ آفَاقُ السّماءِ وَأعْصَفَتْ   رِيَاحُ الشّتاءِ وَاستَهَلّتْ شُـهورُها
تَـرَيْ أنّ قِـدْرِي لا تَـزَالُ كَـأنّــهَا   لِذي الفَرْوَةِ المَقْـرُورِ أُمٌّ يَـزُورُهَا
مُبَـرَّزَةٌ لا يُجْـعَلُ السّـتْرُ دُونَــهَا   إذا أُخْمِدَ النّيرَانُ لاحَ بَشِـيرُهَا
إذا الشّوْلُ رَاحَتْ ثمّ لمْ تَفْدِ لحـمَها   بِألْبَـانِهَا ذاقَ السّنَانَ عَقِـيرُهَا
يُخَلّى سَبيلُ السّيْفِ إنْ جالَ دونَها   وَإنْ أنْذِرَتْ لمْ يَـغْنَ شَيئاً نَذِيرُهَا
كَأنّ مُجَاجَ العِـرْقِ في مُسْـتَدارِها   حَوَاشِي بُـرُودٍ بَيـنَ أيْدٍ تُطِـيرُهَا
وَلا نَلْعَنُ الأضْـيَافَ إنْ نَـزَلُو بِنَا   وَلا يَمْنَعُ الكَـوْمَاءَ مِنّا نَصِيرُهَا(*)

---

[1]- صلاح عبد الحافظ، الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، ص 171.

[2]- ديوانه، ص 421-423 .

(*)- **عافي القدر**: ما يتبقى فيه من مرق. **الفروة**: الكيس الذي يجمع فيه السائل ما يتصدق عليه الناس به. **المقرور**: البردان. **البرد** :ثوب مخطط. **الكوماء**: الناقة الضخمة.

يطالعنا الأعشى في هذا المشهد عن طرائق إكرام الضيف واحتضانه، ومن ثمة محاولة إثبات أصالة هذا السلوك وتجذره في قبيلته حتى صار سمة لكل أفرادها بما فيهم الشاعر نفسه الذي يتخذ من فضيلة الكرم واتصافه بها وسيلة للتعبير عن تكامل شخصيته التي يريدها كذلك عند محبوبته.

تحيل الصورة إلى مجموعة صور جزئية تساهم كل واحدة منها في تشييد هذه القيمة الإنسانية السامية والحاقها بعشيرته، وعلى ذلك تجده يجعل من حبل الود الموصول بينه وبين محبوبته دافعا له كي يمد من خلاله وشائج التواصل الإنساني بينه وبين الأخر من خلال قرى الأضياف، لأنه يدرك بأن معرفة المحبوبة لنبل أخلاقه وسموها مع ما يتصف به من كرم وجود يشفع له بوصاله لها، لأن الكرم يتحول إلى شرط أساس لهذا الوصال (فَلا تَصْرِمِيني وَاسأَلي مَا خَلـيقَتي). يرتبط الرجاء عند الشاعر بوجوب مساءلة المحبوبة عن خصاله وأخلاقه.

يحيل الخطاب الافتراضي الذي يقيمه الأعشى مع محبوبته إلى السياق والظروف الاجتماعية المنتجة له، والذي يبدو فيه الكرم كقيمة أخلاقية مهيمنة على النظام الاجتماعي بشقيه المادي والمعنوي، بل يكاد يهيمن الكرم على بقية العناصر الأخرى المشكلة للبنى الفكرية للمجتمع، وربما هذا الأمر هو الذي دفع الشاعر إلى جعل هذه القيمة مرجعا هاما في بناء الشخصية الانسانية في تلك الفترة، والتي تنشأ على هذا السلوك منذ طفولتها الأولى فيُرسخ في ذاكراتها ليظهر مصاحبا لسلوكها اليومي، وهنا يتجاوز الكرم حالة السلوك المكتسب ليتحول إلى مكون أساسي يسري في الدماء العربية.

رغم أن الوحدة التي يقدمها الأعشى تبدو للوهلة الأولى على أنها فخر ذاتي يسعى صاحبه لإظهار تفوقه في مجال الكرم والافتخار بنفسه بإطعام المحتاج، إلا أن المعنى الباطني للأبيات يكشف بأنها فخر قبلي عائد على كل عشيرته، لأن فعل المساءلة الذي يطرحه في البداية يقع على كل الناس دون استثناء، كما أن بناء الخطاب يتجه تدريجيا ليحل ضمير (نحن) وهو يعبر عن الأنا الاجتماعية محل الأنا الفردية في نهاية المقطع (لا نلعن الأضياف إن نزلوا بنا)، كما أن إيراد هيئة الفتاة الممثلة للحي وهي تزيد في اشتعال النار لتعطي أهل الحي صورة تعبر عن سعيهم للكرم الذي يبدو على أنه متأصل فيهم، ولعل ما يزيد من قيمة كرمهم أنه يكون وقت الشدة والحاجة التي يمثل لها الشاعر باحمرار لون السماء إيذانا بانقطاع مطرها وعصف رياحها.

يدرك الشاعر أن الكرم من شأنه أن يعزز أواصر الألفة بين الناس ويقوي الجانب الإنساني فيهم، ولهذا تجده يربط بين القِدر والأم على سبيل المشابهة في صورة رائعة، فالسائل عندما تشتد به الأيام التي عبر عنها الشاعر بصورة بالظلام الدامس (استهلت شعورها) لا يجد ما يضمه بدفئه وطعامه غير قِدر الأعشى، فكأن هذا القدر هو الذي يعيد الحياة للسائل مثلما تعيد الأم الحياة لابنها بإرضاعه ومده بحنانها.

يعمم الأعشى من الكرم ليجعله صفة تلحق بكل أفراد قبيلة من خلال نقل الصورة من إطارها الذاتي الخاص إلى الإطار الجماعي القبلي ليُجسد لنا صورة الإنفاق والجود عند قبيلة وهي تنحر نوقها إذا لم تفد لحمها بألبانها، فيرسم مشهدا في غاية الجمال يفصح عن الطابع الاحتفالي بإكرام الضيف من خلال علاقة المشابهة بين الدماء التي تسيل من النوق في الفناء وهدَّاب البرود الحمراء التي تتطاير في الهواء خفاقة بين يدي صاحبها، ليتحول سلوك الكرم من خلال صورتها والممثل في نحر الإبل إلي قيمة معنوية خالدة تجوب أرجاء السماء تماما مثل تطاير البرود في الفضاء، فالكرم منّ شأنه أن يخلد صاحبه ويجعله يتجاوز به محنة الزمان فيكتسب مكانا مرموقا كما هو شأن ممدوح الأعشى مسروق بن وائل الذي يقول فيه[1]:

قَالَتْ سُمَيَّةُ مَنْ مَـدَحْـ ـتَ فَقُلْتُ مَسرُوقَ بنَ وَائِلْ

عُـــدّي لِغَـــيْبِي أشْهُراً إنّي لَـدَى خَـيْرِ المـقَاوِلْ

الـنّاسُ حَـوْلَ قِـبَابِهِ أهْـلُ الحَـوَائِجِ وَالمـسَائِلْ

يـــتبـادرونَ فــــناءهُ قَبْلَ الشّـرُوقِ وَبالأصَـائِلْ

فـإذَا رَأوْهُ خَــــاشِعاً خَشَعُوا لِـذِي تاجٍ حُلاحِلْ

قد يماثل ما يصنعه الكرم بالإنسان ما تصنعه الأسطورة الشعبية ببطلها، ليحظى بالتقديس والمهابة عند الناس، وذلك عائد إلى شدة تعلقهم بفضائله وأخلاقه السمحة السامية كما هو حال مسروق بن وائل ممدوح الأعشى، والذي رسم له صورة فنية في غاية الجمالية متناسبة مع لاقاه من إعجاب ومحبة بين الناس، بل تنسجم مع هيئة البطل الذي يحظى بكل هذا التبجيل.

استحضر الأعشى مقدرته الفنية جاعلا إياها أداة طيعة يمكن أن تساهم في تحديد معالم شخصية البطل المقدس، وبذلك لعب الشعر دورا هاما من خلال البناء الفني للصورة في السمو بالبطل ناحية القدسية فأدخله حيز الأسطورة من أوسع الأبواب.

[1]- ديوانه، ص 389.

يستهل الأعشى عملية التشييد الشعري للصورة بأسلوب المحاورة بينه وبين صاحبته سمية ليجعل من الحوار منطلقا يلج به المدح، ولعل الأعشى سلك هذا المسلك ليكون له أسلوبا خاصا يذكي به شاعريته وهو يحاور أقرب الناس إليه، لأن صورة المحبوبة قد تكون له عونا وتزيد قدرته على المدح، فهي عندما تسأله عن طبيعة الممدوح ربما تسأل فيه رفعة وقيمة شعره في ارتباطه بمسروق بن وائل البطل الأسطوري الكريم الذي ذاع صيته بين العرب والذي جسده الشاعر فنيا بذكر اسمه مباشرة، وفي ذلك دلالة مباشرة على ارتباط المدح كصفة بالممدوح لا ارتباط الممدوح بالكرم، وفي ذلك فرق شاسع بين المعنيين، وربما هذا هو السبب الذي ألزم الأعشى بالإحجام عن ذكر خصاله الأخرى التي تتبع سلوك الكرم وبذلك يضع الشاعر الكرم كسلوك على هرم الفضائل.

تزداد قيمة الممدوح في المعنى الشعري عندما يعمد الشاعر إلى وصف اقتران الناس به، وهم يتقاطرون ويتدافعون حول قبابه يملؤون الفضاء في كل الأوقات (قَبْلَ الشّـرُوقِ وَبِالأصَـائِلْ)، فإذا طلع عليهم في سمته و وقاره، سكنوا خاشعين لسيدٍ ذي تاج، ولعل الخشوع هاهنا يزيد في قيمة الكرم باعتباره فعلا إنسانيا يسمو بصاحبة إلى القدسية؛ لأن الكرم في عرف الناس مقترن بعطاء السماء، وما تزبد به أمواج البحر، والفعل في كليهما ينسب إلى قوى غيبية خفية مسؤولة عن العطاء والجود، وهذا ما يجعل الممدوح يماثل في عطائه تلك القوى الخفية، فرفع الممدوح بذلك إلى أسمى الدرجات وتنزه عن العالم الأرضي ولو رمزيا تماشيا مع كثرة عطائه وعدم انقطاعه، يقول فيه الأعشى في القصيدة نفسها[1]:

أضْـــحَى بعَـانَةٍ زَاخِـــرًا	فِــيهِ الغثَاءُ مِنَ المِسَـــائِلْ
خــشَى الصّــرَارِي صَـولَة	مِنْهُ فَــعَاذُوا بِالكَـوَاثِلْ
....	....
الواهـبُ القِــينَات كال	غِزْلَانِ فِـي عَقْدِ الخمائِلْ
....	....
وَالـتَّارِكُ القِـرْنَ الكَمِـ	يَّ مُجَدَّلاً رَعِشَ الأَنَامِلْ

تتحقق لشخصية الممدوح صورته البطولة التي يجمع فيها بين القوة المادية والمعنوية، لأن القوة والكرم يتكاملان؛ فالبطولة لا تنفي الكرم بل تؤكده، بل باجتماعهما تبنى شخصية البطل المثالية التي يمثلها

[1]– نفسه، ص 389.

الحضرمي الذي يمتلك أسباب الرخاء (الواهب القينات كالغزلان في عقد الخمائل)، وربما تأتي المشابهة هاهنا لتزيد في تقوية المعنى وإحاطة الممدوح بمظاهر الحياة والقوة المستمدة من ذلك الإرث الميثولوجي الذي يربط بين المرأة والغزالة، يقول نصرت عبد الرحمان معلقا على تشبيه الشعراء للمرأة بالغزال: " ولا إخال أن الجاهلين قد تصوروا هذا التصور إلا لاعتقادهم بقدسية الغزال وقادتهم هذه القداسة إلى الاعتقاد بأن قتله يعقب عقابا سماويا ماحقا[1].

يتخذ الشاعر العربي قبل الإسلام من الطبيعة مرجعا في تشكيل صوره المتعلقة بالكرم؛ لأنه يرى فيها المثال في مد الإنسان بخيراتها، وبخاصة عندما يرتبط هذا العطاء بالماء، أكان غيثا أم كان متدفقا مزبدا بخيراته يقول النابغة الذبياني مادحا صفة الجود والعطاء في النعمان بن المنذر[2]:

فَما الفُـراتُ إِذا هَبَ الرِياحُ لَهُ ... تَرمي غَوارِبُهُ العِبْرَينِ بِالـزَّبَدِ
يَمُـدُّهُ كُلُّ وادٍ مترعٍ لَـجِبٍ ... فيهِ رِكامٌ مِنَ اليَنبُوتِ وَالخَضَدِ
يَظَلُّ مِن خَوفِهِ المَلاَّحُ مُعتَصِماً ... بِالخَيزُرانَةِ بَعدَ الأَينِ وَالـنَّجَدِ
يَوماً بِأَجـوَدَ مِـنهُ سَيبَ نافِلَةٍ ... وَلا يَحُولُ عَطاءُ اليَومِ دونَ غَـدِ

يقارب النابغة الذبياني من خلال عملية المماثلة بين صورتين تجسدان انسيابية العطاء وعدم انقطاعه، يتشارك طرفاها في البطولة والقوة(البحر/ النعمان بن المنذر)، فيُضفي بذلك على ممدوحه من القوة والشدة التي تجعله لا يضاهيه أحد فيها، وبخاصة لما تقترن القوة بالعطاء الذي لا ينثني عنه ولا يحول حائل بينه فلا يتوقف، والحقيقة أن النابغة عندما يلحق صفة الجود والعطاء بالنعمان بن المنذر وهو سيد القوم؛ فإنه يجعله صفة لكل رعيته وفي ذلك تأصيل لهذه القيمة عند العرب كلهم، والذين يقول فيهم المسيب بن علس[3]:

وإذا الملوك تدافعتْ أركـانُها ... أَفْضَلْتَ فـوقَ أَكُفِّهِمْ بِذِراعِ
وإذا تَهِيجُ الرِّيحُ مِن صُـرَّادِها ... ثَلْجًا يُنِـيخُ النِّيْبَ بالجَعْجَاعِ
أَحْلَلْتَ بَيْتَكَ بالجَميعِ وبعضُهم ... مُتـفـرِّقٌ لِيَـحُلَّ بالأَوزاعِ
ولأَنْتَ أَجْوَدُ من خَليجٍ مُـفْعَمٍ ... مُـتَرَاكِمِ الآذِيِّ دُفَّـــاعِ[*]

يجعل الشاعر من ممدوحه يتفوق على المملوك، كونه الساعي إلي حيث يجتمع الناس ولا يسعى إليه الناس، فإذا كان الملوك الآخرين يقون في قبابهم والناس تحج إليهم تسألهم العطاء، فإن ممدوحه غير ذلك،

[1]- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص 113.

[2]- ديوانه ، ص 27.

[3]- المفضليات، ص 62- 63.

[*]- **الصراد**: ريح بارد برش المطر. **النيب**: إناث الإبل. **الجعجاع**: موضع بروك الإبل.

لأنه هو من يبحث عن السائلين وفي ذلك إحالة إلى عفة الإنسان ورفضه السؤال حتى في وقت الشدة، فالكريم هو من يسعى إلى السائل، وهو السلوك الذي جعل الشاعر يبلغ بممدوحه درجة رفيعة في اظهار التواضع في مساعدته للمحتاجين، وهنا تتغلب قيمة الكرم كسلوك اجتماعي متأصل يسري في شرايين الممدوح على حاجة الإنسان السائل، وبذلك تتفوق الرغبة في العطاء عند الممدوح في سعيه المتواصل للعطاء بغض النظر عن حاجة الضيف أو المحتاج الفعلية لذلك.

بلغ الكرم درجة من التعظيم حتى عدّ السلوك الذي تقاس به مروءة وشهامة المرء، ومرد ذلك قيمة الكرم كسلوك يساهم في بناء الشخصية السوية التي تساهم بناء مجتمع متكامل ومتكافل اجتماعيا، ولعل ما يمكن استخلاصه من تسابق الشعراء على تجسيد الكرم فنيا هو أنهم ذهبوا في بناء الصور المتعلقة به مذاهب شتى؛ فلم يعد الكريم ذلك الشخص الذي يفتح قبته للسائلين والمحتاجين إنما الكريم من يسعى إليهم ليصنع مجده ورفعته، فالكرم كسلوك يرتبط بالرغبة والجهد في سبيل بلوغه، وهي الطريقة المثلى التي تبلغ بالكريم مجال المقدس بل تجعله بطلا أسطوريا.

ثانيا - الفضائل والتأسيس للهوية

تحول الكرم في العرف الشعري قبل الإسلام إلى قيمة حياتية تقـــترن بالمثالية التي ينشد من خلالها صاحبها إلى تجاوز الواقع، فأصبح الكرم صفة عربية تكاد تقترب من الأسطورة في كثير من الأحيان بعد أن صارت جزءا من الموروث الشعبي الذي يستحضر قصص الكرم المختلفة التي تدور وقائعها حول هذه القيمة الفاضلة، والهدف يكون دائما من إيرادها هو محاولة ترسيخها في الوعي الاجتماعي، ولعل قصة عمرو بنو الأهتم مع الضيف الطارق أصدق مثال على ذلك، وذلك في قوله [1]:

ذَريني فَإِنَّ البُـخلَ يا أُمَّ هَـيثَمٍ لِصالِحِ أَخـلاقِ الرِجـالِ سَروقُ
ذَريني وَحُـطّي في هَواي فَإِنَّني عَلى الحَسَبِ الزاكي الرَفيعِ شَفيقُ
وَإِنّي كَريمٌ ذُو عـيالٍ تَهُمـُّني نَوائِبُ يَغـشى رُزؤُها وَحـقوقُ

تفتح وحدة الكرم وقرى الضيف التي نظمها عمر بن الأهتم بدرء عادة البخل عن نفسه، و في ذلك تأكيد على تمسكه بالعرف الاجتماعي الذي يمقت البخل ويذم صاحبه؛ لأنه سارق لأخلاق الرجال المجبولة على الكرم.

الكرم سمة إنسانية يفطر عليها الإنسان منذ ميلاده الأول لينشأ معه مشكلا جزءا هاما في تكوين شخصيته التي يجب أن تتشبع بهذه القيمة الإنسانية الخالدة، ذلك ما يحاول أن يؤصل له عمرو بن الأهتم والذي يرى بأن هذه القيمة نابعة من الإنسان أصالة، وأما البخل فلا يتجاوز أن يكون سلوكا عارضا، وعلى ذلك نجد الشاعر يناشد عاذلته في جوده أن تطاوعه في هواه الذي حمله على الافتخار بانتمائه إلى أصله الرفيع الذي يجعل الكرم قيمة سامية، وبذلك نجد الكرم بالنسبة للشاعر يمثل الهوية والانتماء وإثبات الذات، يتأكد هذا الطرح مع المقارنة التي يقيمها الشاعر بينه وبين البخيل الذي ينقطع نسبه بانقطاع كرمه فلا أصل له؛ لأن الكرم قيمة إنسانية تمنح الذات هوية ورحما موصولة كما يقول حاتم الطائي[2]:

لَيتَ البخيلَ يراهُ النّاسُ كُلُّهُمُ كما يَراهمْ فلا يُقرَى إذا نـزلا
لا تَعْذِليني على مالٍ وصلتُ بِهِ رَحْماً وخيرُ سبيلا لمالِ ما وَصَلا

[1]- المفضليات، ص 125- 126 .
[2]- ديوانه، ص 56 .

يبرز صوت الأنا في قصيدة عمرو بن الاهتم مع تأكيده على صفة الكرم فيه (وإني كريم) التي تتقدم على وصف حاله (ذو عيال تهمني) يحيل تقديم الصفة على الحال إلى ثبات صفة الكرم في الإنسان الذي لا يحول بينه وبين هذه الفضيلة أي حائل وإن كان في عز الحاجة إلى الشيء الذي يهبه، إيمانا منه بأن الحاجة عارضة كالغنى والمال بخلاف الكرم الذي يختص بصفة الديمومة، وهذا ما زاد الشاعر اقتناعا بأن عز المرء ومجده يبنى بكرمه لا بماله، ولذا نجده اهتمامه في النص بالكرم يتجاوز حظوته بالمال.

تهيمن القيمة الخلقية المعنوية على وجدان الشاعر، بل أصبحت دافعا يلزمه بأداء واجب الضيافة وقرى الضيف الطارق، وهو من خلال قصته هذه إنما يحيلنا إلى عادات العرب قبل الإسلام في كيفية تعاملهم مع الأضياف لينقل لنا صورة حية –كأنها ماثلة أمامنا– عن إكرام الضيف الذي يمثل واجبا والتزاما أخلاقيا، فيقول[1]:

وَمُستَنبِحٍ بَعدَ الهُـدوءِ دَعـوَتُهُ ... وَقَد حانَ مِن نَجم الشِتاءِ خُـفوقُ
يُعالِـجُ عِرنيناً مِنَ اللـيلِ بارِداً ... تَـلُفُّ رياحٌ ثَـوبَهُ وَبُـروقُ
تَأَلَّقَ في عَينٍ مِنَ المـزنِ وَادِقٍ ... لَهُ هَيـدَبٌ داني السَحابِ دَفوقُ
أَضفتُ فَلم أُفحش عَلَيهِ وَلَم أَقُل ... لِأَحـرِمَه إِنَّ المكانَ مَضـيقُ
فَقُلتُ لَهُ أَهـلاً وَسَـهلاً وَمَرحَباً ... فَـهَذا صَـبوحٌ راهِـنٌ وَصَـديقُ[*]

يسعى الشاعر من خلال هذه الأبيات للقيام بواجب الضيافة، والذي يتجلى في سهره وفي انتظاره للسائل، وكأني بالكرم تحول إلى هاجس يبحث من خلاله الانسان عن هويته محاولا تأكيدها من خلال أدائها ومن ثمة توثيقها، وعلى ذلك تجد الشاعر حريصا عليها لا يخلد إلى النوم مرتقبا السماء ومستثمرا كل وقته لأجل ذلك، همه ينحصر في كيفية الحصول على شرف الكرم الذي يعود به إلى أصله، ونتيجة لذلك نجد جهده مضاعف؛ لأنه يبحث عن ذاته مع ما يبنيه من مجد من جهة ، ومن جهة ثانية يحاول ترسيخ هذه القيمة (فنيا) بالنسبة للآخر (الجماعة) حتى يؤكد أصالة السلوك فيهم والذي يعد مكونا هاما من مكونات شخصيتهم العربية، بل يمثل الهوية العربية.

[1]- المفضليات، ص 126 .

[*]– **مستنبح**: الرجل يهتدي بأصوات الكلاب. **العرنين**: الأنف. **الوادق**: الداني من الأرض.

يبرز جهد الشاعر في الحاحه على السهر (دعوته وقد حان من نجم الشتاء خفوق)، فكأنه يبحث عن الضيف ويقلب بعينه آفاق السماء علّها تهبه هذا الضيف كي يتحقق له حلمه ويبلغ أداء الواجب الأخلاقي الذي أقض مضجعه، وعلى ذلك لا نجد إصراره على قدوم الضيف لأجل إقرائه فحسب. بل لتحقيق الشعور النفسي بالرضى حيال هذا السلوك الإنساني الفاضل.

تظهر مكابدة الشاعر ومعاناته في هذه الصورة عندما يقرن بين لحظة قدوم الضيف ولحظة المخاض الشعري الذي تمثله لحظة الإبداع وما تفرضه على المبدع من إكراهات نفسية، وبخاصة عندما يكون العمل الإبداعي جزءا من هواجس الحياة، وعندما يقترن أيضا بزمن الليل وما يصاحبه من أرق يستحضر معه الهموم الناشئة من البحث عن المعرفة التي يريد لها الشاعر أن توثق مع فضيلة الكرم.

ولأن الشاعر يتقصد المثالية في كرمه، فإنه يحرص على إعطاء صورة دقيقة لحاله وحاجته؛ فهو ذو عيال يعيش في مكان ضيق لا يسعه وكثرة عياله، وهي أولى العقبات التي تقف بينه وبين تحقيق ذاته عن طريق الكرم بيد أنه يتجاوزها؛ لأن هدفه السامي يفرض عليه التضحية والمجاهدة في سبيل الحد من هذه العوارض المادية، والتي ينفيها ويتغلب عليها فنيا باستحضار أدوات النفي الجازم (فلم أفحش عليه)، (ولم أقل لأحرمه إن المكان مضيق)، (وقلت له أهلا وسهلا ومرحبا)،فكأن الوسائل الفنية المتاحة أعانته على المضي قدما في سبيل تحقيق قضيته، وثمة التغلب على المعيقات المادية الواقعية، ثم مضى إلى تجسيد كرمه واقعيا بقوله[1]:

وَقُمتُ إِلى البَرْكِ الهَواجِدِ فَاِتَّقَتْ مَقاحيدُ كُومٌ كَالمِجادِلِ رُوقُ
بِأَدمـاءَ لا مِرباعِ النـتَاجِ كَأَنَّـها إِذا عَرَضَت دونَ العِشـارِ فَنـيقُ
بِضَـرْبَةِ ساقٍ أَو بِنَـجْلاَءَ ثَـرَّةٍ لهَا مِن أَمامِ المِنْكَبَـيْنِ فَـتِيقُ
وقـامَ إِليها الجَازِرَانِ فأَوْفَـدَا يُطِيرَانِ عَنها الجِـلْدَ وَهْيَ تَفُوقُ
فَجُـرَّ إِلينا ضَـرْعُها وسَـنَامُها وأَزْهَـرُ يَحْـبُو لِلقـيامِ عَـتِيقُ
بَقِـيرٌ جَـلاَ بالسَّيفِ عنهُ غِشَاءَهُ أَخٌ بإِخـاءِ الصَّالحِينَ رَفـيقُ
وبَاتَ لهُ دُونَ الصَّـبَا وهْيَ قَـرَّةٌ لحِـافٌ ومَصْقُولُ الكِسَاءِ رَقِيقُ

[1]– المفضليات، ص 126– 127 .

(*)– **البرك**: إبل الحي كلهم. **الهواجد**: النيام. **مقاحيد**: الإبل العظام الأسنمة. **المجادل**: القصور. **النجلاء**: الطعنة الواسعة. **ثرَّة**: الواسعة مخرج الدم. **تفوق**: تجود بنفسها. **أزهر**: الأبيض يعني ولدها. **العتيق**: الكريم. **بقير**: مشقوق عنه غشاؤه. **موهنا**: بعد وقت من الليل. **القرة**: الباردة.

فَباتَ لَنَا مـنها ولِلضَّيْفِ مَوْهِنا		شِـوَاءٌ سَمِـينٌ زَاهِـقٌ وغَـبوقُ(*)

يأتي فعل القيام ليؤكد إصرار الشاعر على تأدية واجب الضيافة والذي يبدو متشبعا به، لأنه نابع من رغبته الملحة على الالتزام به، ولعل ما يؤكد هذا الشعور في نفسه اختياره لهذه الناقة القوية الكريمة لتكون هديته لضيفه، وفي ذلك حرص منه لتقديم أجود وأفضل ما يملك لتتناسب مع شخصيته الكريمة وليؤكد على تأصل سلوك الكرم فيه، وبذلك جاءت عملية الانتقاء عنده لتعزز الغاية التي يتطلع إليها، والمتمثلة بالأساس في رسم معالم للشخصية الكريمة المثالية، لعلها الغاية ذاتها التي فرضت نفسها على العمل الإبداعي الشعري لتخرجه للوجود؛ لأن الشاعر تجاوز قرى الضيف السلوك الواقعي إلى النمط الفني الذي يخلده ويرفع من قيمته ومكانته.

ربما تكون الرغبة في تخليد الفعل فنيا قد فرضت منطقها لتتجاوز الفعل الواقعي؛ لأن عملية النحر شغلت حيزا كبيرا من القصة؛ فالشاعر يصف بالتفصيل كيفية طعن الناقة والذي جاء قاسيا غير رحيم بها، ثم يأتي الجازران وهما يسلخانها (وهي تفوق) أي أن السلخ نفسه بدأ قبل أن تفارق الحياة تماما، وفي هذا كله تأكيد وإصرار من الشاعر على بلوغ طموحه من خلال اللحاق بصفة الكرم والحرص عليها.

تطغى قيمة اكرام الضيف على خيال الشاعر وفكره، فهو لا يأبه لفظاعة مشهد الجنين حين يفتح عنه الغشاء، وفي ذلك نوع من التحدي للحياة والواقع من خلال إصراره على قيمه وفضائله التي تجاوزت هذا الواقع للخلود الأبدي، فإذا كان هو نفسه يضحي بكل شيء ويجاهد في سبيل بلوغ هذه القيمة، فكيف له أن يحافظ على الحياة مع هذا الحنين الذي يتحول هو الأخر إلى صورة من صور التضحية في سبيل تأكيد قيم الإنسان التي يصبو إليها الشاعر، والتي يمكن لها أن تجنبه كل أنواع الذم من الجماعة، يقول في ذلك[1]:

وكلُّ كَرِيمٍ يَتَّـقِي الذَّمَّ بالقِرَى		ولِلخَيْرِ بينَ الصَّالحينَ طَرِيقُ
لَعَمْرُكَ ما ضاقَتْ بِـلاَدٌ بأَهْلِهَا		ولكنَّ أَخلاقَ الرِّجالِ تَضيقُ
نَمَـتْني عُرُوقٌ من زُرَارَةَ لِلْعُلَى		ومنْ فَـدَكِيٍّ والأَشَـدِّ عُـرُوقُ
مكـارِمُ يَجْـعَلْنَ الفَتَى في أَرومَةٍ		يَفَـاعٍ وبعضُ الوالِدِينَ دَقِيقُ

[1]- المفضليات، ص 127 .

يبلغ الشاعر مع نهاية الوحدة مراده ليصبح مثالا يحتذى به في البلاد من حيث الكرم (لعمرك ما ضاقت بلاد بأهلها)، لتكون صورته المثالية شعاعا يملأ الكون مخلدا الإنسان الكريم بكفاحه في سبيل سيادة هذه الأخلاق النبيلة بين الناس، والتي يقر الشاعر من خلالها بفضل أصوله عليه (نمتني عروق من زرارة للعلى)، فالأخلاق التي تربى عليها في قبيلته هي التي بلغت به المجد و العلى و منها الكرم الذي يعبر عن سمو الأخلاق ورفعتها؛ لأنه إثبات للذات الباحثة عن نفسها فيه، والتي وجدت فيه معالمها وهويتها وأصولها (مكارم يجعلن الفتى في أرومة).

الكرم من هذا المنطلق تأصيل للذات وتأكيد لهويتها، بل هو القيمة التي تهتدي بها جميع القيم الإنسانية الأخرى، أو كما يقول الدكتور النويهي: "ولكن الفهم التاريخي الصائب، دعك من العدل، يقنعنا بأن الكرم كان يحتل قائمة الفضائل عندهم مكانا يفوق مكانه لدى أمم أخرى وأنهم قد أجلّوه إجلالا عميقا، وبلغ من تقديرهم له أنهم بالرغم من تقديسهم الذي شرحناه للنسب الرفيع، اعتقدوا أن البخل يزري هذا النسب، ولعله الخلة الوحيدة التي اعتقدوا أنها تهدم النسب. بل تأمل في تسميتهم السخاء بالكرم، والكرم في الأصل ليس السخاء بالمال، بل عتق السلالة ورفعة، تجدها دليلا على قرنهم بين الوصفين، واعتقادهم بضرورة تلازمهما، فكريم الأصل لا بد أن يكون كريم الفعل أي سخيا"[(1)].

يتجاوز الكرم في الخيال الشعري صورته المادية إلى البحث عن الهوية، ومن ثمة التأصيل للذات، وهذا ما جعل الشعراء يقيمون رابطا بينه وبين رفعه النسب، فهذا زهير بن ابي سلمى يقول [(2)]:

أَخِي ثِقَةٌ لَا تُتْلِفُ الخَمْرُ مَالَهُ وَلِكَنَّهُ قَدْ يُهْلِكُ المَالَ نَائِـلُهْ

تـَرَاهُ إِذَا مَا جِـئْتَهُ مُتَـهَلِلًا كَأَنَّكَ تُعْطِيه الذِي أَنْتَ سَائِلُهْ

وَذِي نَسَبٍ نَاءٍ بعيد وصلته بِمَالٍ وَمَا يَدْرِي بِأَنَّكَ وَاصِلُهْ

يُلحق الشاعر أسمى معاني الرفعة والعلو بالممدوح، وهو يجسد متعته ونشوته بالانفاق الذي صار علامة مميزة له، وبخاصة عندما يتحول بيته إلى محج للناس، وفي ذلك دلالة على وهب كل حياته للإنفاق فتخلى عن كل الملذات وزهد في الحياة لأجل العطاء، فسخائه جعله يحضى بإلتفاف الناس حوله، فكأن

(1)- محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقوية، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د/ط)،(د/ت)، 1 / 234.

(2)- ديوانه، ص 68.

انفاق المال أصبح مقترنا بصفاء العرض ونقاء السلالة، وهذا الأمر جعله مؤتمن الجانب (آخي ثقة)؛ لأن الجود يدل دلاته قاطعة على رفعة النسب.

فالممدوح طلق الوجه، يسارع إلى سائله بالتهليل؛ لأنه يرى في قدومه عود إلى أصلة، وظهور للقيم الإنسانية ماثلة أمامه، وهذا ما جعله فرحا مستبشرا بحلول السائل حتى يخيل إليك أن السائل والممدوح يتبادلان المواضع، فيحل الممدوح محل السائل ليصبح السائل صاحب ثروة، ومع عملية التحول يحل الكرم كقيمة معنوية محل الكرم كفعل إنساني، لتحقق الذات وجودها من خلاله، لأن الذات لا تتحقق بامتلاكها المال بل بجعل المال إحدى وسائل تحقيق الخلود المعنوي الذي يكون فاعلا في الزمان لاواقعا تحت فاعليته، وفي ذلك يقول حاتم الطائي[1]:

ذَريني وحالي إنّ مالَكِ وافِـرٌ وكل امرئٍ جـارٍ عـلى ما تـعودا
أعـاذل! لا آلُوكِ إلاَّ خَلِيـقَتِي فلا تَجْعَلِي، فوْقِي لِسانَكِ مِبْـرَدا
ذَرِيني يكُنْ مالي لعِـرْضِيَ جُـنَّةً يَقِي المالُ عِرْضِي قَبْلَ أَنْ يَتَـبَدّدا
أرِيني جَـواداً ماتَ هَزْلاً لَعَـلّني أرَى ما تَرَينَ أوْ بَخِيلاً مُخَـلَّدا

يتطابق معنى الأبيات مع الصورة التي تشكلت في الموروث الشعبي العربي حول شخصية حاتم الطائي[*] في ارتباطه بالكرم، فكلما تُذكر هذه الفضيلة إلا ويحضر معها حاتم الطائي على سبيل التلازم، حتى صارت هذه العلاقة تحتكم في كثير من الأحيان إلى الأسطورة والقصص الشعبي، يقول عنه أحد الدارسين: " ولقد كان حاتم الطائي في الحقيقة شاعرا عربيا قديما عاش في النصف الثاني من القرن السادس بعد ميلاد، وكان يتمتع بشهرة واسعة في الكرم، وهناك كتاب فارسي شعبي صوّر صورته إلى بطل، يفوق هرقل وتيسيوس والإغريقين في أعمالهما البطولية" [2].

---

[1]- ديوانه، ص 78.

[*] - يقول عنه عباس محمود العقاد « والنموذج الأخر –حاتم بن عبد الله- مثل من أمثلة الرجولة وقدوة للسيد المسؤول عن قومه وإلى هذا اليوم يضرب المثل بالكرم الحاتمي في أحداث الناس الذين يعرفون من هو حاتم هذا أو الذين لا يعرفون منه الا اسما أصبح في عداد الصفحات المتجمعة للنبل والكرامة، واتفق الرواة عن انه رجل يصدق قوله فعله، وإذا قاتل غلب، وإذا سئل وهب، وإذا سابق سبق، واذا أسر أطلق". يُنظر: اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص 74. ويقول عنه أيضا: "وجملة ما يقال عن هذا النموذج أنه كان سيدا ينهض بأعباء قومه ويخجل من العيش الرغد إذا كان في قومه من يشقى بالفقر وبالأسر، ويكرم نفسه مع الحلم في ساعة الغضب" نفسه، ص 75 .

[2]- صلاح عبد الحافظ، الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره،ص135.

يصرح الشاعر في مطلع أبياته بطبيعة الصراع الناشيء بينه وبين عاذلته في ماله، والعاذلة هاهنا تمثل صوت الأخر الذي يقف حائلا بينه وبين سلوك الكرم الذي يُقر بأصالته في نفسه، بل يعتبره نابعا من كيانه؛ لأنه جُبِل عليه منذ مهده الأول، وبذلك يعترف بأثر السلوك المكتسب على الإنسان، والذي يصبح عبدا له لا يمكن أن يتخلى عنه، وبخاصة عندما يكون ذلك السلوك فعلا إيجابيا من شأنه أن يسهم في بناء شخصية متكاملة تقوم بدورها الإجتماعي والإنساني.

يحظى الجانب المعنوي للشخصية العربية قبل الإسلام باهتمام بالغ وذلك ماجعله طاغيا على الجانب المادي فيها، وعلى ذلك صار الجانب المادي عنصرا مساعدا يساهم في تكوين الشخصية المعنوية، ولعله الأمر الذي جعل الحضارة العربية قبل الإسلام تنبني على الجانب المعنوي المجرد، لأن البيئة الجغرافية لم تكن لتساعد على النهوض بحضارة مادية ذات قيمة بخلاف ما سجله التاريخ للأمم الأخرى من صرح حضاري.

إذا تأملنا المعنى المشكل لأبيات حاتم الطائي ندرك ذلك الإهتمام بالشق المعنوي المجرد، فالعرض مثلا يحتل مكانة خاصة عند الشاعر؛ لأنه في نظره المكون الأساسي للشخصية، بل يمكن اعتباره دعامتها الرئيسة، ولذا تجده من الناحية الفنية يخصص له بيتا كاملا (يقي المال عرضي قبل أن يتبدد)، فكأنه يشتري عرضه بماله؛ أي المعنوي مقابل بالمادي. لأن الشاعر باحث عن الهوية قبل كل شيء، وهي متمثلة في الجوانب المعنوية.

يحاول الشاعر أن يرسم لها إطارا مميزا للشخصية العربية تتفرد به عن الأخر، ولعل الصفة التي توسم فيها ذلك هي صون العرض والحفاظ عليه من الخطيئة أول ما يحيل إلى أصل وهوية الإنسان العربي، لأن العرض كما فسره أصحاب اللغة هو عرق الإنسان وحسبه ونفسه "يقال: فلان كريم العرض أي كريم الحسب "[1].

لا نعجب من الشاعر وهو يحصر وظيفة المال في ستر نفسه حفضها، والذي خصص له الشاعر صدر البيت الثالث، ليختص عجز البيت نفسه بجعل ماله واقيا لأصله ونسبه قبل أن يتبددا، وبذلك يكون المعنى الأول مقترن بحاضره وبذاته، ويكون في الثاني صيانة لنسبه وعرقه وهويته، ذلك أنه يرى في المحافظة على العرض بمثابة حفظ للأباء والأجداده ومن ثمة الهوية العربية التي يريد لها أن تبقى مشعة على العالم بسمو وشموخ فضائلها التي تتفرد بها عن الأمم الأخرى، بل تتفوق عليها؛ لأن تلك الأمم أدركت الحضارة المادية

[1]- ينظر: ابن منظور ،لسان العرب ،مادة عرض،7/ 192.

العينية لكنها عجزت عن بناء صرحها الحضاري المعنوي، فكأن الشاعر العربي أدرك زوال الحضارة المادية وهذا ما جعله يسارع للتأسيس لحضارته المعنوية، التي يدعمها حاتم الطائي قائلا في نفس المعنى[1]:

وَإِنِّي لَعَفُّ الفَقْرِ مُشْتَرَكُ الغِنَى وَوُدُّكَ شَكْلَ لا يُوَافِقُهُ شَكْلِي

....

وَأَجْعَلْ مَالِي دُونَ عِرْضِيَ جُنَّةً لِنَفْسِي فَأَسْتَغْنِي بِمَا كَانَ مِنْ فَضْلِ

رغم بروز البعد الذاتي الفردي في بناء المجد لشخصية البطل الذي تظهر ملامحه في البيت الثاني (إلا خليقتي)، هذا البعد الذي اعتبره الدكتور النويهي تصنعا فيه تكلف من الشاعر، إلا أن أحد الباحثين يرد يرد عليه قائلا: " ولكن هذا التصنع حتى وإن كان للحصول على مجد شخصي وسمعة ذاتية، مستمد أصلا من قيمة قبيلة سائدة لدى جميع الناس والشعراء وليس مستمدا من « أنانية » أو « طموح شخصي » بحث، أي أن حاتما يؤكد ذاته ويريد إظهار تقويه في مدى خضوعه للقيمة العربيةالسائدة المتأثر بها" [2].

يجعل الشاعر من ذاته مركزا ينطلق منه في بناء الشخصية العربية المثالية، ومرد ذلك معرفته الواسعة بالخصال العربية الحميدة والفضائل التي يكون قد أدركها مع ما أتيح له من معرفة شعرية طرحتها النصوص الشعرية التي اطلع عليها، سواء أكانت متزامنة مع نصوصه الشعرية أم كانت نصوصه تمثل امتدادا تاريخيا لنصوص سابقة، فالذات هاهنا تمثل مركز ثقل يشع على الجماعة القبلية وعلى ذلك أحاطها بهذه الهالة من العناية وبذل لأجلها المال ليحفظها من كل أذى، ثم تأمل زهده في الحياة وترفعه عن زخرفها الذي يتجلى في قوله[3]:

إِذَا كَانَ بَعْضُ المَالِ رُبًّا لِأَهْلِهِ فَإِنِّي بِحَمْدِ اللَّهِ مَـالِي مُعَـبَدَا

أليس عدم التشبث بالمال وإكتنزه يعد في حد ذاته فضيلة من الفضائل التي لايستمسك بها إلا من كان على قدر كبير من القناعة بزوال أمور الدنيا التي تحمله على تكريس حياته لخدمة الأخر، ومن ثمة إبدال المنفعة المادية بالفضائل المعنوية، وبخاصة عندما يصدر الشاعر عن قناعة بزوال أمور الدنيا وخلود الفضائل

---

(1)– ديوانه، ص26.

(2)– صلاح عبد الحافظ، الزمان والمكان واثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، ص131-132.

(3)– ديوانه ، ص 26 .

المرتبطة بالنفس، التي اكتسبها مع تعدد تجاربه من الحياة والتي عبر عنها في هذه الصورة التي يتقابل فيها المعنى ليضع حدا فاصلا بين الجواد والبخيل[1]:

أَرِينِي جَـوَادً مَاتَ هَزلاً لعلّـنِي   أَرَى مَاتَــرَينَ أو بَخِيلًا مُخَلَّدَا

يخاطب الشاعر في هذا البيت عاذلته التي تمثل صوت الجماعة، ليجعل الأنا في مقابل الآخر، والذي يحيلنا إلى تصور معرفة الذات الشاعرة في مقابل عماء الأخر (صوت المجتمع) الذي يرى في الكرم إسرافا يمكن أن يهلك المال إن بالغ صاحبه في العطاء، وأما الشاعر فيرى في زيادة العطاء وعدم انقطاعه اكتنازا للفضائل التي يخلد معها الإنسان، ذلك ماتوحي به اللغة الشغرية التي يوظفها الشاعر؛ لأن الرجل الكريم يخلّد بصفته (جواد) فالجود صفة لاتفنى بل تتبع صاحبها حياة وموتا، والجود هبة دائمة للحياة لأن الموت يفتك بالجسد فحسب، ولا يفتك بالأفعال والسلوكيات الحميدة، ألا تراه ينفي الخلود عن البخيل؛ لأن البخيل يفنى جسده وتفنى روحه، وهذا ماجعل نبرة الخطاب تتغير ليصبح أكثر حدة وذلك في قوله[2] :

وإلاّ فكُفّي بَعضَ لومكِ واجعَلي   إلى رَأيْ مَنْ تَلْحَيْنَ رَأْيَكِ مُسْنَدا
أَلَمْ تَعْلَمِي أَنِّي إِذَا الضَّيْفُ نَابَنِي   وعزَّ القِرَى أَقْرِي السَّدِيفَ المسَرْهَدَا
أُسَوِّدُ سَاداتِ العَشِـيرَةِ عَـارِفاً   وَمِنْ دُونِ قَوْمِي فِي الشَّدَائِدِ مِـذوَدا
وأُلْفَى لأعراضِ العَشِيرَةِ حَافِـظاً   وحَقِّهِمِ حتى أَكُــونَ المسَـوَّدا

يعمل فعل الأمر (فكفي) على الانتقال بالخطاب من وضع إلى وضع، من أسلوب المحاورة والمشاركة إلى أسلوب التفرد؛ أي تفرد الشاعر في بث الخطاب باعتباره خطابا معرفيا صائبا لايقبل المجادلة، فيعمد إلى استحضار الأدلة الواقعية وإقامة الحجة حول خلود صاحب فضيلة الجود في مقابل فناء البخيل ما إن يمحى أثره في الكون، بل تجده في فعل الأمر الثاني (اجعلي) يأمرها ويأمر من خلالها صوت الأخر(الجماعة) إلى ضرورة الإلتزام برأيه وسلك نهجه المعرفي في الحياة، فكأن الشاعر يقدم معرفة متكاملة عن الإنسان في حياته وبعد موته، والتي يؤكدها الإستفهام المتوخى من ورائه التقرير والإخبار (ألم تعلمي).

(1)- نفسه ، ص 78 .

(2)- ديوانه ، ص 78-79 .

يحاول الشاعر أن يجعل من نفسه مثالا يحتذى به في الكرم، فهو عندما ينبه العاذلة بعادته في إكرام الضيف ليس الهدف من وراء ذلك تذكيرها بما أغفلته، لأن سلوك إكرام الضيف بالنسبة إليه لاتنقطع صلته به، وإنما المغزى يكون بتثبيت هذه القيم لتصبح دالة عليه، وليجعل الكرم هدفا للإنسان يسعى إليه مهما اشتدت به الأيام، وكأني بالشاعر يجعل منه وسيلة لمد وشائج الترابط بين طبقات المجتمع لتشع فيه العدالة والألفة والمساواة، المجتمع الذي يتساوى فيه الفقير والغني، بل يسعى فيه الغني إلى الفقير لمساعدته وتحقيق المجد والعلياء بسلوكه، كما شأن الشاعر الذي يبادر عطائه بأجود ما يملك من نوق، وهو الفعل يدخل في نفسه الإحساس بالعظمة والتفوق على الأخر، وذلك ما أهله لسيادة العشيرة، فيقول[1]:

يقولُونَ لِي أَهْلَكْتَ مالَكَ فاقْتَصِدْ   ومَا كُنْتُ لَوْلَا مَا يَقُـولُونَ سَـيِّدا

تعمل الفضائل والمثل العليا التي يتحلى بها الإنسان على تأهيله لسيادة وتبوء المكانة المرموقة بين عشيرته، لأن السيد يزكى من طرف جماعته (أسود)، بيد أن فعل التزكية تحكمه مجموعة من الشروط والمؤهلات التي يجب أن تتوفر في السيد لعل أهمها التحلي بالمثل العليا الفضائل وإظهار قدر كبير من المسؤولية، وكلها تحتكم للمعيار الأخلاقي السائد عند الجماعة، وهي شروط يحوزها حاتم الطائي، ومن شأنها أن تمنحه السيادة دون اللجوء إلى انتزاعها بسلطة السيف وبرهبة الجاه والمال، وهذا ماحذى بالشاعر للمفاخرة بنبل أخلاقه التي تجعله يترفع عن أخذ السيادة بالقوة مع أنه يملك القدرة على ذلك، وهو بهذا السلوك يخالف سادة العشائر الأخرى، كما أنه يتفوق عليهم بامتلاكه مؤهلات الرياسة مع معرفته بأمور الدنيا التي تضاف إلى كرمه وبطولته، فكأني بالشاعر وهو يظهر علو الأنا على سادة العشيرة إنما ينفي عنهم المعرفة بحقائق الدنيا وهم المتعلقون بالمال والمدافعون عنه (يقولون لي أهلكت مالك فاقتصد).

يوكل الشاعر لنفسه وظيفة حماية العشيرة والحفاض على عرضها، ايمانا منه بأن الحفاظ على عرض القوم من شأنه إن يكفل له سيادتهم، وهذا الأمر كاف لجعله يُفني أمواله لإطعامهم عندما يكونون في أمس الحاجة إليه، ثم يعترف بأن هذه الأموال والثروة ما هي إلا رزق مقدر من الإله، فيقول[2]:

كُلُوا اليَوْمَ مِنْ رِزْقِ الإلهِ وأَيْسِرُوا   فإِنَّ عَلَى الرَّحْـمَنِ رِزْقَكُمُ غَـدا

---

[1]- ديوانه ، ص 79 .

[2]- نفسه ، ص 79 .

ربما يكون هذا البيت –إن صحت روايته لحاتم الطائي- مصدرا مهما لتوثيق نبل أخلاق الشاعر، لأنه يسند تمسكه بالقيم الفاضلة والمثل إلى ماتوفر لديه من معرفة دينية، والتي يرى فيها ملهمه الأول الذي حمله على الكرم الذي بلغ به درجة كبيرة من المثالية التي فرضت عليه البحث عن الفقير قبل سؤاله، يتجسد ذلك في قوله[1]:

وَإِنِّي لأَقْرِي الضَّيْفِ قَبْلَ سُؤَالِهِ وَأَطْعُنُ قُدْماً وَالأَسِنَّةُ تَرْعَفُ

وَإِنِّي لأَخْزَى أَنْ تَرَيْ بِيَ بِطْنَةً وجاراتُ بَيْتِي طَاوِيَاتٌ ونُحَّفُ

يدرك الشاعر أن صورة البطل إنما يتحقق لها الإكتمال مع تكامل جميع الفضائل العربية التي خرجت من رحم القبيلة وتوشح بها الإنسان العربي قبل الإسلام، والمتمثلة بالأساس في الكرم والبطولة الحربية، ولهذا تجد الشاعر يحتفي في أخر مقطوعته بمظاهر القوة فيحتفظ من المال بالدلاص والسيف، فيقول[2]:

سَأَذْخُرُ مِنْ مالِي دِلَاصاً وسابحاً وَأَسْمَرَ خَطِّياً وعَضْباً مُهَنَّدَا

وذلكَ يَكْفِينِي مِنَ المالِ كُلِّهِ مَصُوناً إذا ما كان عِنْدِي مُتْلَدَا

هي إذن أسلحة الفارس التي لا يستغني عنها والتي يحقق معها حاتم صورة البطل، لأنها هي تحفظ له كل الخصال التي يتحث عنها مجتمعة في قوله[3]:

وإنـي أرمي بالعـداوة أهـلها وَأَبْـلُغُ فِي الأعـداءِ لا أتَنَـكَّفُ

وإنّـي لأُعْطي سائـلي و لَرُبّـما أُكـلَّفُ ما لا أسـتَطيعُ فأكـلَـفُ

وإنّـي لمذْمومٌ إذا قيلَ : حاتِمٌ نَـبَا نبوةً إنَّ الكـريمَ يُعَـنَّفُ

سآبَى وتَأبَى بي أُصُولٌ كريـمَةٌ وآبـاءُ صِـدْقٍ بالمرُوءَةِ شـرَّفُوا

وأَجعَلْ مَالِي دُوَن عِرْضِي وإِنَّـنِي كـذلِكُمْ مِـمّا أُفـيدُ وأُتْـلِفُ

وأغْفِرُ إنْ زَلّتْ بمَـوْلايَ نَـعْلُهُ ولَا خيرَ في المولَى وإذا كان يُقْرَفُ

سأنصُرُهُ إنْ كَـانَ للـحَقِّ تَابِعاً وإنْ جارَ لم يَكْثُرْ عليه التّـعَطّفُ

وإن ظلموه قمت بالسيف دونه لأنصره إن الضعيف يؤنَّـفُ

وإنّـي وإنْ طالَ الثّواءُ لَمَيِّـتٌ ويَضطَمُني ماوِيَّ بيتٌ مُسـقَّفُ[*]

---

[1]–نفسه، ص 73.

[2]– ديوانه ، ص 79 .

[3]–نفسة ص 73- 74.

[*]– **أتنكف**: أميل عليه فأضربه. **نبا**: نبا عن الشيء: تباعد. **الثواء**: المقام. **يضطمني**: يصمني

تختصر أبيات حاتم الطائي أهم مكونات البطولة العربية التي شكلت الأسس التي انبنت عليها حضارة العرب المعنوية، والتي تجعل من الذات محور الاهتمام؛ لأن صلاح حال الجماعة يتوقف على استواء سلوك الفرد الذي يجب أن يكون متقيدا بالدستور الأخلاقي الذي سنته الجماعة العربية.

بما أن الشاعر يعي دوره السيادي في قبيلته، ويدرك دوره الاصلاحي والمعرفي، تجده يلتزم بأداء واجبه الأخلاقي والمعرفي، وهذا ماحتّم عليه أن يجعل من شخصيته مركز اشعاع على الجماعة، يتبنى قيمها وفضائلها ليخرجها في قالب فني جمالي من خلال إعادة إنتاج دستور الأمة شعريا وبعث الحياة في الفضائل المشكلة له، ولأن الشاعر يطمح إلى البحث عن الهوية العربية والتأسيس لها، مذكرا الجماعة بقيمة منجزها المعنوي(القيم والفضائل).

تجمع صورة البطل التي يرسم ملامحها حاتم الطائي من خلال أبياته بين الواقعية والمثالية، فتراه عندما يتصف بفضيلة ما، يتربع على هرمها، فلا يماثله أحد ولا يضاهيه ، وعلى ذلك يبرز صوت الأنا بقوة في جل الأبيات.

تُفتتح معظم الأبيات بأداة التوكيد (إن) المقترنة بالضمير العائد على الأنا، وذلك يكشف عن حقيقة إهتمامه بذاته حين يشكل شخصية بطولية تتوفر فيها كل القيم الإنسانية العربية، كالإنظلام والمروءة والسماحة والجود والنخوة والأصالة والعفو والصفح والعفة والشرف، يقول فيه أحد الدارسين:" مكارم الأخلاق عبارة جامعة تبين لنا جوانب هذه الشخصية الفريدة، كان حاتم مولعا بكريم الفعال ماترك شيئا محمودا إلا أتاه، وما رأى أمرا معيبا إلا تحشاه، فطر على حب الخير واجـتناب الشر، تلك مكرمة لا تتـحقق إلا للأفـذاذ من الرجال" [1] .

إذا أمعنا النظر في هذه الفضائل؛ فإننا نجدها تعود على الفرد في ارتباطه بجماعته الانسانية وتمسكه بقيمها، وبالتالي فإن أهميتها تنتفي في تمرده وخروجه عن قبيلته، وعلى ذلك عادة ما تنصهر الذات في مجتمعها الذي يجب أن يكون فاضلا مع التزام أفراده بالفضائل والمثل العليا التي تشكل دستور القبلية، فالذات الشاعرة لا تطمح إلى المجد الحياتي الذي يحقق لها مكاسب أنية دنيوية، بل تريد من المكاسب الدنيوية أن تظهر في مجتمعها، أما مكاسبها الفردية فتريد لها أن تمجدها وتخلدها بعد الموت، لأن الشاعر في سعيه إلى الاتصاف بتلك الفضائل، إنما يرغب في الخلود المعنوي، ومرد ذلك معرفته اليقينية بفنائه (وإن لو

[1]– الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي، ص133.

طال الثواء لميت) ، فرهبة الموت لابدلها من تهيؤ ومواجهة، ولعل مواجهتها لن تكون إلا بتخليد مأثر الإنسان بالقيم والفضائل، يقول حاتم حول الفكرة نفسها[1]:

إِنَّ البَخِــيلَ إِذَا مَاتَ يَتْبَـعُهُ سُوءُ الثَّنَاءِ وَيَحْوِى الوَارِثُ الإِبِلا

فَاصْدُقْ حَدِيثَكَ إِنَ المَرْءَ يَتْبَعُهُ مَاكَانَ يَبْنِي إِذَا ما نَعْشُهُ حُـمِلَا

يأخذنا البيتان للوقوف أمام شخصية أحد الزهاد في ذلك العصر الذين أدركوا حقائق الكون المتعلقة بمصير الإنسان، وهو الأمر الذي أهله لصياغة معرفة فلسفية تتمحور حول خلود الروح من خلال تحليها بالفضائل في الحياة الدنيوية، والتي يكون الكرم دعامتها الأساسية، لأن الحياة الحقيقية للمرء تخلد في الذاكرة الإنسانية وتبدأ مع فناء الجسد، وعلى ذلك يجب أن تكون الحياة جهادا وكفاحا مستمرا يتحلى فيها الإنسان بالفضائل التي يكتسبها الإنسان في طفولة ويتشبع بها من وحي مجتمعه.

أدرك الشعراء في حديثهم عن الفضائل الأصل الطيب للإنسان والذي يعود فيه إلى خلقه الأول، وتبعا لذلك يجب أن يبدأ الكرم – وفق التصور الحاتمي- مع النفس من خلال ترتيبها على الفضائل التي تعود الي أصل واحد هو الكرم؛ لأن الكرم هو جماع كل الفضائل "فالكرم ليس إذن هو الجود بالمال فقط، وإن سمي الجواد كريما، ولا هو عتق السلالة فحسب وإن سمي الشريف النسب كريما، ولا هو إتيان حميد الفعال والتحلي بجميع الشمائل كالعفو والتسامح وإن سمي الصفوح كريما، ولكن الكرم هو جماع كل ذلك، جماع الفضائل عزيزة من طيب محتد وبذل مال وحميد فعل، وتوافرها هو غاية المنتهى" [2].

شكل الكرم بالنسبة لحاتم الطائي طوق نجاة يحمله على تجاوز رهبة الموت التي تتهدد الإنسان، وعلى ذلك اقترن حديثه في الغالب عن الكرم كسلوك فاضل بزوال أمور الدنيا، وهذا ما جعله يحرص – على الدوام- على القيم الإنسانية باعتبارها سلاحه الأول في مواجهة مصيره الذي يذكرنا به في قوله [3]:

أَمَاوِيّ مايُغْنِي الثَّـرَاءُ عَنِ الفَتَى إذاحَشْرَجَتْ نَفْسٌ وَضَاقَ بِهَا الصَّدْرُ

....

لَبِسْنَاصُرُوفَ الدَّهْرِ لِيناً وَغِلْظَةً وَكُــلاًّ سَقَانَاهُ بِكَأْسِهِمَا الدَّهْــرُ

[1]- ديوانه، ص 56 .

[2]- صلاح عبد الحافظ، الزمان والمكان وأثرها في حياة الشاعر الجاهلي، ص 133 .

[3]- ديوانه، ص 64- 67.

يغلب على البيتين أسلوب الحكمة التي تصور زوال الأمور الدنيوية المادية في مقابل خلود المثل العليا، فالشاعر يمرر معرفته التي هي عصارة تجاربه في الحياة للمتلقي وفق نسق حواري بينه وبين ماوية الملكة التي تمثل هاهنا القناة المبلّغة لتلك المعرفة لرعيتها والتي يرى فيها الشاعر صورة الملك الزائل، وعلى ذلك تجده يتخذ من الفن الشعري أداة طيعة لتبليغ مراده وفق بناء فني يتناسب ومقتضى الحال وسياق الخطاب؛ فالشاعر يستعمل أسلوب النداء من خلال إيراد أداته (الهمزة) التي تتناسب والموقف الذي هو بصدده، فهو يقف في حضرة صاحبة الملك والجاه التي بعثت في طلبه. فيكون رده من خلال معنى البيت الأول بتأكيده زوال المال وبقاء الأحاديث والذكر.

يُخلد الإنسان من خلال ما ينسج حوله من أحاديث عن فضائله وقيمه، وبذلك تكون قيمة بطولته نابعة من تعدد ذكره، وهي الحقيقة التي أدركها حاتم الطائي حين أيقن أن خلوده بين الناس يمر عبر صناعة مجده بتحليه بالفضائل والسعي إليها، فكلما كان عطائه لا ينقطع كانت أحاديث الناس حوله لا تنقطع هي الأخرى، فالعطاء إذن نابع من ذاته وقناعاته لا تكلفا ومباهاة بين الناس، يمدحه أبو العريان الطائي [(1)].

إنِّــي إِلَى حَاتِمٍ رَحَلْتُ وَلَـمْ ... يُـدِعَ إِلى العُـرْفِ مِثْـلُه أَحَدُ

الوَاعِـدُ الوَعْـدَ والوَفِــيُّ بهِ ... إِذَا لَا يَفِي مَعْشَرٌ بِـمَا وَعَـدُوا

....

كَـفَاكَ: أَمَّا يَـــدٌ فَمُــتْرَعَةٌ ... لِلنَّاسِ غَـيْثاً تُفِـيضُهُ ويَــدُ

سَقَـاءَةٌ للسِّمَـامِ يَمْــنَعُهَا ... مِنْ كُـلِّ ضَـيْمٍ يُسَامُهُ العُبُدُ

هي الصورة التي أراد حاتم الطائي أن ترسم له بين الناس، أو لنقل هو طموحه الشخصي الذي استل مقوماته من قيم قبيلته ومثلها العليا، فصفة الكرم وحدها بين كل الفضائل التي يمكن أن تسمو بالإنسان إلى العلى والمجد.

فالطموح الإنساني في بلوغ المجد من شأنه أن يجعل صاحبه متمسكا بالبقاء ليواصل صناعة مجده، ونحن إذ نقف على عتبات شعر حاتم الطائي، فإننا لا نلمس رهبته من الموت بقدر ما نحس فيه نبرة صادقة للتعامل مع قضايا الوجود وبنوع من الترفع والمثالية في الحياة.

(1)- صلاح عبد الحافظ الزمان والمكان وأثرها في حياة الشاعر الجاهلي، ص 133.

يحاول أبو العريان الطائي أن يصنع من شعره تمثالا لبطل خالد قهر الزمان بفضائله التي عمت الأرجاء ذكرا، هو البطل الذي عاش متسلحا بالعزيمة الجهادية في سبيل بناء هذا الصرح الشامخ الذي يريد من ورائه إعطاء قيمة أكثر للإنسان الفاضل المتمسك بقيمة حتى النهاية، والتي يصورها وفق ما تمليه عليه هواجسه الشعرية ليجعل من الموت والفناء بداية لحياة خالدة تتداولها الألسن بالذكر والمدح، ربما تكون الإرادة والقوة المعنوية هي التي حملته على مواجهة منيته بالصبر والثبات في مواجهة الفناء.

هكذا أمكن القول أن الشاعر العربي قبل الإسلام سعى إلى تمثُّل صفات البطولة بكل مظاهرها فلاحق صفات القوة والمروءة والشجاعة ليلحقها بنفسه، متأملا في ذلك شخصية البطل المنتصر على الدوام.

كما تمثَّل الشاعر العربي صفات الكرم والجود والبذل إيمانا منه أنها الدعامة الأساسية التي ترتكز عليها الشخصية في صناعة مجدها. ومن ثمة كانت بطولاته رد فعل طبيعي على سطوة الزمان، وعلى ذلك لم يكن الشاعر متخاذلا ولا مستسلما في مواجهة قدره، بل كان راغبا ساعيا إلى بناء مجده من خلال التحلي بالفضائل التي تضمن له الخلود الأبدي.

استطاع الشاعر العربي أن يجسد فنيا التزام كل من الفرد والجماعة بالقيم والمثل العليا التي جبلت عليها الشخصية العربية، بل اعتبرت هذا الاتزام بمثابة الإسهام في تحديد معالم الهوية العربية، ومن ثمة محاولة التأسيس لحضارة عربية معنوية ذات أبعاد إنسانية يكرّم فيها الإنسان ويمجد باعتباره مخلوقا ساميا يرجع في أصله إلى الخير والفضيلة.

كما عبر الشاعر العربي بذلك عن ذاته واقعيا بكل شجاعة، فاتخذ من الفن وسيلة ليزيد الشخصية العربية مهابة وجمالا وهو يوشحها بمظاهر القوة والمنعة ويطرزها فنيا بأجود الصور والمشاهد.

لطالما كان طموح الشعراء ينصب في البحث عن الإنسان المثالي في صفاته وقيمه ، قناعة منهم بأنه الأنسب لبناء مجتمع متكامل ومتكافل اجتماعيا، من شأنه أن يؤسس لحضارة لا تقوم على الأسباب المادية، بل تبنى على القيم المعنوية التي لا تزول مع الأيام.

أدرك الشاعر العربي خلود القيم في مقابل فناء الإنسان وعلى ذلك سعى –على الدوام– للتضحية في سبيل بلوغ المجد من خلال ما يصنعه من فضائل تساهم في تشييد صرح حضارة مجتمعه المعنوية، هذه الحضارة التي أهلته فيما بعد لقبول أعظم رسالة سماوية تكرّم الإنسان وتمجده، فكأن النبوءة وافقت الشعراء بتوقع مستقبل يجعل الإنسان في تمسكه بالفضائل والقيم في أعلى المراتب.

الفصل الثاني

التعبير عن الفكر و التجارب

توطئة

تظهر قيمة الخطاب الشعري قبل الإسلام مع ما يطرحه من رؤى فكرية تُفصح عن موقف الشعراء من الوجود، يتأسس هذا الموقف مع تلك التأملات في قضايا الكون وظواهره ليخلص الشعراء في النهاية إلى محاولة صياغة معرفة متكاملة قد تكون بديلة عن حالة الخواء المعرفي الذي تُعانيه الجماعة حيال بعض القضايا المتعلقة بوجود الإنسان وبمصيره.

يحتكم الفكر في صياغته للمعرفة إلى ما تمده إياه التجارب القائمة على المشاهدة والملاحظة، والتي تتحول بدورها إلى هاجس يلح على الشاعر ليجسدها في قوالب فنية تجمع بين جمال الصياغة الفنية وحكمة القول، فيتحول الشخصي إلى اجتماعي، والذاتي إلى انساني، و هنا فقط يظهر الفكر كاشفا عن موقف الشاعر من الوجود.

تنتج الذات الشاعرة أفكارها في تفاعلها مع الوجود في الزمان من خلال مبدأ الملاحظة والمشاهدة لسلوكيات الناس وتصرفاتهم حيال تقلبات الحياة، ومن ثمة محاولة استخلاص العبر، ليسنها الشعر قوانينا وأحكاما بعد ذلك، من شأنها أن تساهم في بناء الشخصية العربية، فضلا عن بناء النظام الفكري العام للجماعة بما يتضمنه من أنظمة اجتماعية واقتصادية وثقافية، بذلك تحدد الذات فلسفتها وموقفها من الحياة.

لا يخرج الشعراء عن الهدف الإنساني والأخلاقي الذي يسعى الشعر إلى تحقيقه، والذي يلزمهم بدوره بصياغة تلك الأهداف الفكرية في قوالب فنية قد تساهم بما تحوزه من أثر جمالي في تبليغها للمتلقين، لأن الشعر هو بالدرجة الأولى عملا إبداعيا يتطلع إلي ترسيخ الأفكار والقيم والفضائل عن طريق أدواته الفنية، يقول أحد الدارسين:" وكما يفيد الشعر في تعليم الجمهور شتى المعارف النظرية، فإنه يسهم في تأديبهم وتهذيبهم ليرتقي بهم إلى الحال الأفضل، وذلك بغرس الفضائل والصناعات العلمية فيهم حتى يُؤدوا أفعالها التي تقودهم إلى أن يُصبحوا أفرادا نافعين في المجتمع الفاضل، فالشعر يساعد العامة على أن يرتقوا بإنسانيتهم إلى الحال الأفضل لماله من تأثير مباشر على السلوك الإنساني والأخلاقي، والسبب في ذلك الطبيعة التخيلية التي يتميز بها الشعر، فالشعر وحده هو الذي يفلح في تحقيق إثارة انفاعلية ما للعوام تدفعهم وتحثهم بدورها على إيثار الفعل الجميل وتجنب الفعل القبيح"[1].

[1]- الفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 137 .

ينتقل الشعر بالتجربة من إطارها الذاتي ليُصيّرها ذات صبغة إجتماعية، ثم يطبعها بطابعها الانساني العام، وبذلك يستطيع الشاعر أن يلج بأفكاره العالمية، ويسهم في تشكيل التصور الفكري الشامل حول الوجود، بل يساهم في بناء النظرية المعرفية العامة حول الكون، وبذلك ينتج موقفه الفلسفي الذي يقوم على التأمل؛ وإن كان الموقف الفلسفي الذي ينجزه يفتقر – في كثير من الأحيان– إلى الصبغة التجريدية والتأمل الميتافزيقي، ومرد ذلك غلبة التجسيد العيني عليه، والذي يكون نابعا –في العادة– من خصوصية الشعر الذي تهيمن الصورة على مكوناته باعتباره خطابا تصويريا بالدرجة الأولى، بل تجده قبل الإسلام يجنح إلى الصورة جنوحا يكاد يجعل منه خطابا لا يعترف لصاحبه بالجودة إلا بما يكتنزه من صور تعمل على تمثيل المجرد وبعث الحركة فيه، وهذا بدوره راجع إلى نمط التفكير السائد حينئذ.

تتحدد العلاقة بين الشاعر ومحيطه الاجتماعي من خلال ما ينتجه الأول من أفكار في قالب تصويري تجعل الثاني ينبهر بتلك القوالب الفنية فتسحره ليتخذها نهجا له في الحياة، لأنه يعتبر الخطاب الشعري بمثابة القول الذي يصدر عن حكيم مجرب قد تصدق أقواله.

يعرف الدكتور يحي الجبوري شعر الحكمة قائلا: " الحكمة الجاهلية دليل على رقي عقلية الشعراء وتفكيرهم وتأملهم في قضايا الناس في الحياة، وهي ثمرة تجارب طويلة ونظر ثاقب وبصيرة نافذة بالناس وأخلاقهم، والماضين ومصيرهم، وتأمل في سعي الإنسان وغايته ونهايته، ثم إحساس دقيق بالحياة"[1].

يمكن اعتبار شعر الحكمة صيغة من صيغ التأمل الفكري للشاعر تنبع مما حوله من تصرفات وأعمال وقيم ومثل عليا، وإن كان هذا التفكير يفتقد إلى الأسس التي تجعل منه يدخل دائرة التفكير العلمي بالمفهوم الحديث، أو كما يقول الدكتور يحي الجبوري:" ولا أزعم أن الحكمة الجاهلية فلسفة ذات أصول أو تفكير منظم وفق علم مدروس: بل هي إلى الإحساس الذاتي والتأثر أقرب منها إلى التفكير العلمي، فهي نظرات وانطباعات وتأمل في الحياة والموت، ومحاولة لسن نظم خلقية يتبعها الناس فيما يرضونه من خصال وسلوك، أوما ينكرونه من أفعال وعادات، ولذلك جاءت حكمتهم حقائق مجردة في متناول الفطرة السلمية تمليها التجربة والمشاهدة وفق المثل العليا السائدة في عصرهم "[2].

[1]- اسماعيل عبد الحافظ، الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، ص 230.

[2]-نفسه، ص230.

عندما نتصفح دوارين الشعر العربي قبل الإسلام، فلا نكاد نقف على واحد منها يخلو من هذا الضرب من الشعر، الذي يتوق إلى غرس الفضائل بين الناس؛ وإن كانت تدخل في باب المفاخرة بتفوق الذات وتشبعها بقيمها وفضائلها التي تُمجدها الذات الجماعية والتي تنشد بفضلها صورة الانسان المتكاملة يقول الدكتور مصطفى الشكعة معلقا على النهج الفكري للشاعر العربي:" لم يكن العربي في مجتمعه ذاك البعيد إلا مرتديا رداءه الإنساني، يعيشه عملا وفكرا وتأملا، فهو دائما يتمثل الحياة وفلسفتها في شعره المعبر عن خلجات نفسه يملها إذا طالت، ويتأملها في عمق وهو يعيشها، وهي خير وشر، وهي عمل ثابت ماغابت عنه معانيها، فلا غربت عن نفسه أسبابها "[1].

كان الشعر هو ملهم المعرفة الذي يغذي العقول، فتتعلق به أفئدة الناس في تلك الفترة ،لما يطرحه من أفكار وقيم، يتوجه إليها الناس لتكون أنيسا لهم وهم يصارعون ويكابدون مشاق الحياة وشظف العيش، فكأني به دستور القيم الذي يلتزم به الإنسان، يتبعه في حله وترحاله محتميا بمواعظة وعبره، وبخاصة لما كانت مصادر المعرفة الأخرى شحيحة لا تلبي حاجة العرب قبل الإسلام، يقول ابن سلام الجمحي: "لم يكن في أيديهم كتاب يرجعون إليه، ولا حكم يأخذون به، وإليه يصيرون لمافيه من حكمة وعمل في قلوب الملوك والأشراف، وتأثير في نفوس أهل البأس والنجدة، وفعل في عقول أهل الأنفة والكرم، وصار الشعراء فيه بمنزلة الحكام فيقولون فيرضى قولهم ويحكمون فيمضي حكمهم "[2].

ألم يكن الشاعر قبل الإسلام هو الذي يصنع العلم والمعرفة لقبيلته؟ فيتغنى بأمجادها وأيامها وأنسابها ومعتقداتها، ويحمي شرف الدم والعرق، لأنه المرآة التي تنعكس عليها الصورة المثالية للجماعة القبلية. ولهذا نظر العرب قبل الإسلام إليه على أنه ذلك الكائن النوراني فأنزلوه منزلة الأنبياء، و ربما يكون الجمع بين الإثنين (الشاعر والنبي) قائم على أساس معرفي؛ لأن كلاهما يتكفل بالإجابة عن الأسئلة المؤرقة للإنسان والتي يعجز عن ايجاد تفسيرات مقنعة لها تحد من شرود ذهنه، مع ما يطرأ عليه من هموم وانشغالات .

ينظر المجتمع العربي قبل الاسلام إلى الشاعر باعتباره منبعا للمعرفة والحكمة، وحسن التعامل مع الحياة من خلال بعد نظره وقدرته على استشراف أحوال الناس، وعلى ذلك تجد القيم التي يطرحها عن طريق فنه الشعري تترك أثرا طيبا في المنظومة الفكرية للجماعة، لتساهم في تكوين الشخصية المثالية للعربي، وبخاصة إذا

---

[1]- مصطفى الشكعة، الأدب في موكب الحضارة الإسلامية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2،1974، الجزء الأول ،كتاب الشعر، ص 83- 84.

[2]- محمد ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص24.

كان الشاعر الذي يصنع المعرفة من الفحول الذين يمتلكون المقدرة الفنية الفائقة التي تساعد على توصيل الأفكار في قوالب فنية تقوم على حسن الصورة ورونقها، من خلال حسن مقاربتها مع الحياة الواقعية للناس، لتكتسب بذلك صوره دلاً متعشقا يسحر عقول المتلقين قبل أن تنتشي أنفسهم بجمال وروعة الصياغة.

تقوم المعرفة الشعرية عند أصحابها على مبدأ الملاحظة والتجربة الذاتية، والتي تعد المرجع الأساس في الشعر الفكري الناتج عن التأملات في الحياة يقول أحد الباحثين:" أغلب الحكم في الشعر الجاهلي مستخلص من تجارب القوم الذاتية، ولا نخطىء إن قلنا إن التجربة الذاتية للعربي كانت المنهل الرئيس لشعر الحكمة في العصر الجاهلي، وهي تجربة تشمل كل شيء في حياتهم، سواء أكان هذا الشيء ماديا أو كان غير مادي، فالحكمة عندهم هي خلاصة تجربة إنسانية تصاغ في الشعر بشكل خاص يتسم بالإيجاز الشديد مع دقة التعبير وشموله لمضمون التجربة "[1].

يتجه الشاعر العربي بخياله وبعقله إلى الكون ليقف موقف الملاحظ لحركة موجوداته في الزمان، مترصدا بفكره الثاقب حوادثه، محاولا استخلاص قوانينه والعبر منه، ليشكلها عملا فنيا تستفيد منه الجماعة الجماعة الانسانية في الحياة، وحول ذلك يردف محمد عويس قائلا:" والتجربة الذاتية عند العرب تعتمد أساسا على الملاحظة الدقيقة لما يجري في الحياة من أمور، فهي مستمدة من الواقع ونتائجها محسومة لا غموض فيها"[2].

يرتبط الشاعر ارتباطا كليا بواقعه لينسج منه معارفه، محولا الفوضى في ذهن المتلقي إلى نظام تحكمه القوانين التي يسنها الفن الشعري؛ لأن الشاعر يحاول جهد إمكاناته الفنية أن يجعل من أي معرفة حول الوجود مؤسسة تتحكم إلى نظرة ثاقبة وعميقة، وفي الوقت نفسه معرفة شاملة تحيط بالظاهرة من كل جوانبها، وتكون في الغالب مستوحاة من تعامله هو مع العالم وفق رؤيته الشعرية وهواجسه، فتنطلق بذلك تجربة الذاتية ليشعّ نورها المعرفي على المجتمع؛" لأن الشاعر يحول مايراه من فوضى التصرف في السلوك إلى نظام فكري شامل، ثم يصبح هذا النظام المتمثل في شكل حكمة مصوغة إلى قواعد سلوكية في الحياة الجاهلية، بل وكل الحياة ، وذلك لكي يوجه الناس دائما إلى المثل والمبادئ "[3].

---

[1]-محمد عويس، الحكمة في الشعر العربي في الجاهلية والإسلام، مكتبة الطليعة،(د/ط)، 1979، ص31-32.

[2]-نفسه، ص 32 . .

[3]-يُنظر: الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، ص 232

وتبعا لما تقدم سنحاول في هذا الفصل أن نقف على القدرة التعبيرية للشاعر العربي قبل الإسلام وطريقة صياغته لأفكاره حول الوجود بعامة وحول الحياة الإنسانية بصورة خاصة والتي تنهض بالأساس على مبدإ التجربة والملاحظة للوقائع، ومن ثمة استخلاص العبر والحكم التي يمكن أن تكون دستورا أخلاقيا ومعرفيا للناس.

أولا- التعبير عن التجارب

يأخذنا الحديث عن التجربة إلى الوقوف عند ما اكتسبه الشاعر من خبرة بالحياة وما سجله أثناء تعامله مع الواقع، وفي نيتنا تتبع طرائق التشكيل الفني للتجارب الشاعر الحياتية، ومن ثمة الوقوف عند ماأتيح له من مقدرة فنية مكينة أخذت بمخيلته وساعدته على الإنتقال بتلك التجارب والوقائع من الطور الذاتي الشخصي لتصيّرها حكما ومواعظ انسانية عامة، يتجاوز معها الإنسان إكراهات الواقع الزماني وحدود الحيز والمكاني الضيق، لتتخذ لنفسها مكانا في دستور القيم الإنسانية، متجاوزة الفترة العربية قبل الإسلام بتأثيرها وإشعاعها على الإنسانية في العصور اللاحقة، ولعل أولى تلك الحكم التي تستهوي الدارس للإمعان في تركيبها والتركيز على ما تطرحه من أفكار،هي حكم زهير بن أبي سلمي في معلقته المشهورة، وهو يعبر عن تجاربه مع الحياة التي أكسبته إياها معرفة بأحوالها، وذلك في قوله [1]:

سَئِمْتُ تَكَالِيْفَ الحَيَاةِ وَمَنْ يَعِشْ ثَمَانِينَ حَوْلاً لا أَبَا لَكَ يَسْـأَمِ
وأَعْلَمُ مَا فِي الْيَوْمِ وَالأَمْـسِ قَبْلَهُ وَلكِنَّنِي عَنْ عِلْمِ مَا فِي غَدٍ عَـمِ
رَأَيْتُ المَنَايَا خَبطَ عَشواءَ مَن تَصِبِ تُمِتْهُ وَمَنْ تُخْطِئ يُعَمَّرْ فَيَهْـرَمِ

تطرح وحدة الحكمة في معلقة زهير بن أبي سلمى جملة من الأفكار والتجارب تنم عن زاد معرفي كبير، أكتسبه مع خبرته في الحياة، بالإضافة إلى كثرة تمرسه بها مع تعدد وتلون تجاربه فيها، وعلى ذلك نجد الشاعر يحاول أن يسكب عصارة تجارية وخلاصة خبرته بالناس كاشفا في ذلك عن حكم عظيمة من شأنها أن تنير درب الإنسان ليهتدي إلى النهج القويم في الحياة، يقول الدكتور إسماعيل شلبي معلقا على قيمة حكم زهير: " تمتاز بالعمق والواقعية، وتكشف عن تجارب خبرها بنفسه، وكما فضّله بعض السابقين لنبوغه في المديح، فضله بعض اللاحقين لما صاغ من حكمه"[2] .

لعل مايزيد من قيمة حكم ومواعظ زهير بن أبي سلمى طابعها الشمولي العام، وذلك حينما صُبغت بصبغة إنسانية عامة تتماهى فيها الحياة العربية في تلك الفترة، لتنتقل بها هذه الأبيات إلى حيز العالمية التي اكتسبتها مع بعدها الإنساني، لأن ماورد في الأبيات لايختص بمجتمع زهير بن أبى سلمى فحسب،بل تجد معناه صالح لكل زمان ومكان.

(1)- ديوانه، ص 86.

(2)-إسماعيل شلبي، الأصول الفنية للشعر الجاهلي، مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة، ط2، 1982، ص381.

تبرز براعة الشاعر الفنية في طرح أفكاره وعرضها، من خلال قدرته الفائقة على تشكيل اللغة وجعلها معبرة عن المعنى بدقة، وربما مرد ذلك أسلوب زهير الذي يتخذ من الصنعة الشعرية نهجا في تشكيل صوره وإخراج معانيه، وعلى ذلك نراه يعول كثيرا على الإمكانات التي تطرحها اللغة في عملية التشكيل الشعري، وهو المدرك لقيمة اللغة ودورها المؤثر في المتلقي،وبخاصة عندما نعلم الطابع المجرد لأفكاره في هذا القسم من معلقته.

تبدو مساهمة اللغة في تجسيد أطروحاته الفكرية واضحة من خلال حُسن تخيّره الألفاظ بعناية فائقة لتعبر بدقة وبصدق عن موقفه من قضايا الوجود، دون أن نغفل معرفته بدور السياق الذي ترد فيه الألفاظ، لأنه يكتسب أهمية قصوى عنده، نظير تأثيره في تحديد معاني الكلمات؛لأن دلالة الألفاظ أولية قابلة للتشكيل والتغير حسب وضعها في إطارها اللغوي النحوي، لتكون بذلك الدلالة متلونة غير ثابتة، ،وإنما الذي يبقي ثابتا هو المحور الأصلي الذي يعد معدل للإستعمال بين الاستعمالات اللغوية الأخرى وبين الأفراد المستعملين لها.وهو مايستند إليه المنهج الأسلوبي الحديث والذي يرى أصحابه؛ أن جدلية الإستعمال تُدخل عناصر اللغة في تفاعل عضوي تنزاح بموجبه الألفاظ إلى سياقاتها، فأي دال في أي لغة ما لابد أن يتعدد مدلوله من سياق إلى آخر.

إن الوقوف بالكلمة عند حدود المعنى السياقي داخل نص ما، يعد تحققا لذلك النص، وبذلك يكتسب قيمة جمالية من خلال التجانس بين التعبير والمعنى، لأن كل نص يمثل بنية لغوية متكاملة تكتسب تكاملها بالمستويين المشكلين لها، مستوى التعبير ومستوى المضمون؛ لأن وجود التعبير يعتبر شرطا لوجود المعنى [(1)].

تكون دائما معاني الكلمات في الشعر احتمالية لا يقينية، وأما الذي يكسبها المعاني المناسبة لها أو المعاني الحقيقية على الأقل في منظور النص الموجودة فيه، هو كينونتها داخل النص ذاته، لأن ذلك يعني تخصيص المعنى من بين الاحتمالات المطروحة، والاحتمالات هنا يفرضها السياق، فالوجود الحقيقي لمعنى كلمة بعينها لا يكون إلا داخل نص يتحرك وفق سياق معين، وهذا ما أكد عليه بيار جيرو [(2)].

---

(1)- كريماس، البنية الدلالية، مترجم، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، لبنان، العدد 18- 19، 1982،ص97.

(2)- يسرية يحي المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د/ ط)، 1997، ص 313

الكلمة أداة طيعة في فكر الشاعر الذي يجب أن يتوفر على قدر غير قليل من المعرفة بدلالة الألفاظ والقدرة التعبرية الكامنة في اللغة وإيحائيتها أثناء تشكيل العمل الشعري، فالشاعر لا تظهر براعته في رصف الكلمات وتجميع الغريب منها، بل الإنسان الذي تسعفه قواه الداخلية المتميزة على خلق معانٍ جمالية متجددة على مر الزمان عند المتلقين، تدفع الناس في العصور المختلفة إلى الانبهار بمدلولها وايحائيتها، كأنها معبرة عن أزمنتهم، لا عن زمان مبدعها فحسب، ألا ترى أن الشاعر يتعلق في إبداعه بالآتي أكثر من ركونه للواقع القائم، فيُكسب الإنسانية حلم الوجود عندما يُشكل من الواقع القاتم منافذ واسعة تطل منها الإنسانية على مستقبلها المشرق، وذلك لايكون إلا باللغة وحدها التي تساعد على الانطلاق من المحدود إلى اللا محدود، ومن اللاممكن إلى الممكن، اللغة هي الأداة التي توسم فيها زهير بن أبي سلمى خيرا، إيمانا منه بأنها الوسيلة الوحيد التي تلبس معها أفكاره آفاق السماء لتهطل مدرار على الإنسانية، نظير هذه الأهمية التي تحوزها اللغة في العرف الشعري بعامة وفي التشكيل الشعري عند زهير بن أبي سلمى، سنوجه إهتمامنا إلى تحليل وحدة الحكمة، وذلك بالوقوف على طرائق التشكيل اللغوي عند الشاعر ودورها في تجلية المعنى.

يتعلق الهاجس الشعري المهيمن عند زهير بن أبي سلمى في الأساس بموقفه من الحياة ومن الواقع الاجتماعي لعصره، ذلك الواقع المترنح تحت طغيان الصراع الدائم بين القيم والفضائل الإنسانية التي يحاول الشاعر أن يجسدها، وبين إرادة الحياة التي تستبيح كل أساليب المواجهة والقوة لأجل البقاء.

تكشف اللغة الشعرية عن طبيعة هذا الصراع والذي تحول إلى صراع بين الذات الشاعرة وبين مجتمعها؛ فمن جهة تطمح الأولى إلى تجسيد السلم والمصالحة وفي نيتها إشاعة العدل والمساواة والفضائل بين الناس، ومن جهة أخرى نجد الجماعة ترغب في البقاء والسيطرة الأحادية التي تخضع كل القبائل لنزواتها، لأنها تعتقد بأن ذاتيتها تُخلد عن طريق القوة التي تجعلها تفرض سلطتها ومن ثمة إقرار مبادئها على الكل.

يتأكد الصراع في مطلع وحدة الحكمة بين الأنا والآخرين والذي يعبر عنه الشاعر فنيا من خلال الارتكاز على إيحائية الألفاظ، فلم يجد أفضل من لفظة (سئمت) وهي الصيغة الفعلية التي تؤدي الغاية المرجوة منها؛ إضافة إلى دلالة الفعل التي تعبر عن القلق والرفض للواقع القائم، بل محاولة النفاذ منه والتي تظهر أكثر مع إلحاق تاء المتكلم بالفعل والتي تزيد في عمق معاناة الشاعر، وبخاصة ومع وقوع الفعل عليها والذي ماثل وقوعه شيئا ثقيلا جاثما على النفس، وفي ذلك إشارة إلى ثقل المسؤولية الملقاة على عاتقه والتي حملته إياها الجماعة دون أن تمنحه تهيؤها لقبول النصيحة، وهذا ما حمله على الحسرة المتأتية من طغيان شعور

اليأس والأسى على حال المجتمع، غير أن العرف الشعري يخترق النظام اللغوي الصارم ليفرض المعنى سلطته، وذلك عندما يضرب الشاعر صفحا عن الوظيفة الفاعلية النحوية ليعبر عن المفعولية، لأن من أوقع فعل السئم على الشاعر هو الأخر (الجماعة) التي يحملها المسؤولية في ذلك.

لا يظهر الشاعر سأمه من الحياة، بل من تكاليفها[*]، والتكاليف سلوك يُقدم عليه الإنسان مبالغا وملحا على السؤال عند بحثه عن الحقيقة وذلك حين يعجز المجيب في إيجاد اجابات مقنعة لتساؤلاته، والحال ينسحب على زهير الذي أرهقته الشكوى من إلحاح الجماعة عليه في سؤالها الدائم عن مستقبلها وعن مصيرها الذي يدخل في اطار الأمور الغيبية التي يعجز الشاعر بدوره عن معرفتها لأنها تدخل في إطار المحظور الفكري الذي لم تنزل فيه بعد الكلمة الفصل، ولعل ما يسند فرضية شكوى الشاعر من الجماعة ومن إلحاحها الدائم على فعل المساءلة ذلك الرد الذي أراده الشاعر أن يكون إجابة فاصلة ومقنعة تحتكم إلى بعض التصورات والأفكار الدينية التي تمثل مرجعا مهمًا للمعرفة الدينية التي يحوزها زهير والتي يعضدها الواقع في اعترافه باستحالة إدراك المعرفة بمستقبل الوجود، وذلك في قوله[1]:

وأَعْلَمُ مَا فِي الْيَوْمِ وَالأَمْـسِ قَبْلَهُ وَلكِنَّنِي عَنْ عِلْمِ مَا فِي غَدٍ عَـمِ

ربما يكون زهير قد استند في طرح معنى هذا البيت إلى المرجعية العقدية التي يعتقد فيها، والتي تُقر بعجز الإنسان عن المعرفة الغيبية (عن علم ما في غد عم)؛ولأن المعرفة الإنسانية تقوم على الخبرة بأمور الحياة والتي تتيسر بتعدد تجارب الإنسان فيها مع طول مدة العمر ذلك هو النهج الذي يعترف به الواقع الاجتماعي للإنسان، وهي الطريقة المثلى للقدرة على تحصيل واكتساب المعرفة التي تكون مصداقيتها ومشروعيتها قائمة على الدليل والحجة البينة.

من المرجح أن السؤال الذي ألفت الجماعة طرحه يُختصر في محاولة الحصول على المعرفة متكاملة حول حقيقة الوجود الإنساني وما بعد الموت، وعلى ذلك جاء البيت الموالي متضمنا صيغة الإجابة عنه في قوله[2]:

رَأَيْتُ المَنَايَا خَبطَ عَشواءَ مَن تَصِبِ تُمِتْهُ وَمَنْ تُخْطِىء يُعَمَّرْ فَيَهْـرَمِ

[*]- أورد صاحب لسان العرب: بأن التكاليف هي بمعنى حمل الشيء تكلفة إذا نطقه إلا تكلفا، والتكلف قد يكون مع كثرة السؤال والبحث عن الأشياء الغامضة التي لا يجب البحث عنها. يُنظر: ابن منظور، مادة **كلف**،9/366-367.

[1]- ديوانه، ص 86 .

[2]- نفسه، ص 86 .

استطاع زهير بن أبي سلمى من خلال هذا البيت أن يجمع بين مضمون السؤال والإجابة عنه التي لا يُمكن أن تكون إلا تقريرا للحقيقة الواقعية مع تعبيرها عن حقيقة الموت التي لا مراء فيها؛ لأنها قدر الإنسان وإن تعددت أسبابه وتباينت مواعيده من انسان إلى أخر، أما ما بعد هذه الحقيقة فيقر الشاعر بعجزه عن إدراكه؛ لأنها لا تدخل في إطار ملاحظاته وتجاربه التي تُعد المرجع الأول لمعارفه.

تعود الذات الشاعرة مرة أخرى لتكشف عن تفوقها المعرفي وتميزها الفكري عن الأخرين، وذلك حينما تنسب فعل الرؤيا إلى نفسها (رأيت)، والرؤيا هاهنا ترجع – دوما– إلى الواقع لتقوم بعملية التحليل والتركيب للوقائع والأحداث عن طريق الملاحظة والتجربة، لتسعى بعد ذلك الذات الشاعرة لصياغة المعرفة فنيا، تأمل طريقة تشكيل صورة الموت القائمة على التجسيد العيني (من تُصب تُمته /ومن تُخطيء يُعمر فيُهرم)، تتحول الموت مع عملية المشابهة إلى رامٍ يطلق سهامه خبط عشواء ليصيب هدفه، وهنا لا يخرج الشاعر عن النسق الفكري المهيمن على العرب في تصورهم لعبثية الدهر بحياتهم وتربص المنون بهم والذي يقوم على الخداع والغدر.

يختلف مطلع وحدة الحكمة الذي تشكله الأبيات الثلاثة الأولى عن باقي الأبيات؛ ذلك أننا نجده من ناحية التشكيل اللغوي خاليا من الجمل الشرطية التي تسيطر على باقي أبيات الوحدة، بل تهيمن عليه الجمل التقريرية ليكون هذا التمايز الأسلوبي بين أجزاء الوحدة منسجما مع الرؤى الفكرية للشاعر، وأيضا مع منهجه المتبع في تحصيل المعرفة وصياغتها، ومع طرائق توصيلها للمتلقين، هذا النهج الذي يحتكم للتسلسل المنطقي في طرح المعارف والأفكار، لأن الخطاب موجه للمتلقي ليخاطب ملكة العقل فيه والتي تستلزم منطقية الطرح.

يبدأ زهير في مطلع الوحدة بتحديد الباعث الذي دفعه للبحث عن المعرفة، ثم تطرق إلى ما يعترضه في سبيل الوصول إلى مراده، والذي يحدده عسر إدراك الإنسان للمعرفة المستقبلية، وحجته في ذلك أنها غير متاحة مادامت المرجعية الدينية عاجزة على تمكينها للناس وكان نتيجة ذلك وصول المجتمع بعامة والشعراء بخاصة إلى حالة من اليأس والانسداد الفكري الذي أنتج سيطرة القلق عليهم والمجسد في كثرة السؤال والتي ربما كانت تنبئ بحالة انفراج فكري ومعرفي اتضح فيما بعد مع نزول الدين الجديد، وعلى ذلك تجاوز الشاعر

مطلع الوحدة حين قال الكلمة الفصل وملخصها فناء الإنسان، ثم استرسل في عرض معارفة المستمدة من تجاربه مع الحياة قائلا[1]:

وَمَنْ لَمْ يُصَانِعْ فِي أُمُـــورٍ كَثِيـرَةٍ يُضَرَّسْ بِأَنْيَابٍ وَيُوْطَـأْ بِمَنْسِمِ
وَمَنْ يَجْعَلِ المَعْرُوفَ مِنْ دُونِ عِرْضِهِ يَفِرْهُ وَمَنْ لا يَتَّقِ الشَّتْمَ يُشْتَمِ
وَمَنْ يَكُ ذَا فَضْلٍ فَيَبْخَلْ بِفَضْلِهِ عَلَى قَوْمِهِ يُسْتَغْنَ عَنْهُ وَيُذْمَمِ
وَمَنْ يُوْفِ لا يُذْمَمْ وَمَنْ يُهْدَ قَلْبُهُ إِلَى مُطْمَئِنِّ البِرِّ لا يَتَجَمْجَمِ
وَمَنْ هَابَ أَسْبَابَ المَنَـــايَا يَنَلْنَهُ وَإِنْ يَرْقَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ بِسُلَّمِ
وَمَنْ يَجْعَلِ المَعْرُوفَ فِي غَـيْرِ أَهْلِهِ يَكُنْ حَمْدَهُ ذَماً عَلَيْهِ وَيَـنْدمِ
وَمَنْ يَعْصِ أَطْرَافَ الزُّجَاجِ فَإِنَّهُ يُطِيعُ العَوَالِي رُكِّبَتْ كُلَّ لَهْذَمِ
وَمَنْ لَمْ يَذُدْ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلاحِهِ يُهَدَّمْ وَمَنْ لا يَظْلِمْ النَّاسَ يُظْلَمِ
وَمَنْ يَغْتَرِبْ يَحْسَبْ عَدُواً صَدِيقَهُ وَمَنْ لَمْ يُكَرِّمْ نَفْسَهُ لَمْ يُكَـرَّمِ
وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امْرِئٍ مِنْ خَلِيقَةٍ وَإِنْ خَالَهَا تَخْفَى عَلَى النَّاسِ تُعْلَمِ[*]

شكّل زهير بن أبي سلمى أبياته المجسدة لمعرفته وتجاربه الحياتية وفق نظام نحوي ينسجم والغاية المرجوة من هذه الحكم التي أرادها أن تكون متمردة عن الزمن الألي لتعبر عن الزمن النفسي المطلق، ولعل أول خطوة قام بها تتمثل في إعراضه عن صيغ ظرف الزمان والتي أبدلها بأداة الشرط (من) لتنوب عنها، وهي الأداة التي تتكرر في أغلب الجمل النحوية المشكلة للأبيات التالية لمطلع الوحدة باستثناء جملة واحدة سُبقت بـ (مهما)، ولعل الشاعر مع اختياره لهذه التقنية الأسلوبية إنما كان يطمح إلى الانسجام مع مطلب نفسه التي تتوق إلى جعل تلك القيم الحياتية مخلدة لأفعال الإنسان و متحررة من قيد الزمان ومتمردة على سلطته التي أعيت الشاعر ومجتمعه.

---

[1]- نفسه، ص 87-88 .

[*]-**المنسم**: هو للبعير بمنزلة السنك للفرس. **الزجاج**: جمع زج الرمح وهو الحديد المركب في أسفله. **اللهذم**: السنان الطويل. **العوالي**: عالية الرمح ضد سافلته.

تقوم جمل الشرط في الوحدة بوظيفة فرض الزمان الاقتراني الذي يقرن بين فعلين أو حدثين على سبيل التلازم والتعلق، ذلك أن الخطاب يحاور ملكة العقل في المتلقي، وبالتالي وجوب مراعاة الطبيعة المجردة لأفكار الشاعر الذي هو بصدد طرحها.

وبما أن الشاعر ينزع إلى التجريد الذي يسمو بالأفكار جهة المطلق على حساب الجوانب المادية، والتي لا تعدو أن تكون سوى تجارب من شأنها أن تؤدي إلى الفكر المجرد، وربما هذه الحقيقة هي التي فرضت على الشاعر اقتصار حديثه على الفضائل التي يجب أن يتحلى بها المرء في حياته.

تهيمن صيغة الأفعال المضارعة على أغلب الجمل، وذلك مطابقة للسياق النحوي الذي يفيد الاستمرار والديمومة لينسجم مع هدف النص الذي يريد لأفكاره أن تكون معبرة عن الحال كما يجب لها الاستمرار ناحية المستقبل، وهي التي يتأمل فيها الرسل أن تكون دستورا أخلاقيا موثقا، يستفيد منه الإنسان في حياته، وهذا ما جعل الخطاب الشعري يقدم نفسه كخطاب مطلق يستوفي لحظات الزمن الثلاث الماضي والحاضر والمستقبل .

بما أن المعرفة المطروحة في هذه الأبيات تنشد المطلق، فإنها تتعالى عن الزمان والمكان من خلال الصيغ الشرطية (من يفعل /يفعل) التي تكرر مع معظم الجمل، إما بصيغة الإيجاب أو بصيغة السلب (من لا يفعل/ لا يفعل)، فكأن الشاعر يجسد عصارة فكره ومسعاه للسلم الذي طرح في بقية أجزاء المعلقة لتكون وحدة الحكمة بمثابة الخلاصة المثالية للنص(المعلقة) لتجتمع عندها كل الأفكار.

تمثل وحدة الحكمة النموذج المثالي المعبر عن المطلق الذي وصلت إليه الذات الشاعرة في مقابل المقاطع الأخرى التي ترتبط بالآني الزائل (الطبيعة/ الواقع)؛ فأما الطبيعة فيجسدها الطلل، وأما الواقع فيجسده الصراع الإنساني (القبلي).

يأخذ الشاعر –مع وحدة الحكمة– دور المرشد الواعظ الذي خبر الحياة وتقلباتها، والتي لا تكاد تُدبر عن الإنسان إلا وألبسته أفنانا وزادته متاعب، ولهذا تجد زهير يحث على الدور المهم للتجربة في الحياة لكل إنسان، باعتبارها واحدة من أهم الأسانيد التي يعتمد عليها المرء في مواجهة مطبات الحياة بحكمة وحسن تدبر، يقول [1]:

وَمَنْ لَمْ يُصَانِعْ فِي أُمُــورٍ كَثِيـرَةٍ يُضَرَّسْ بِأَنْيَابٍ وَيُوْطَـأْ بِمَنْسِمِ

[1]– نفسه، ص 87.

لا ينسحب فعل المصانعة الذي يتحدث عنه الشاعر على فنون القتال والقوة فحسب، بل يختص بكل أمور الحياة كحسن الصناعة في القول التي تجعله يتصف بالحكمة الموصلة إلى حسن تدبر الأمور والتعامل معها، وكأني بالشاعر ينشد طرح قانون بديل عن القانون الذي يحتكم إليه المجتمع والذي ألفه الناس؛ وهو القانون الذي يتخذ من القوة والجبروت والبطش وسيلته الأولى في سبيل بلوغ سطوته على الأخرين.

يُظهر الشاعر امتعاضه من هذا السلوك المجتمعي غير السوي، وهو الساعي على الدوام لإشاعة السلم ولغة الحوار بين الناس، والذي جسدته أكثر في وحدة السلم في معلقته، نتيجة لذلك تجده يصف من يقع عليه جرم الظلم بالإنسان الذي يدوسه منسم الإبل، فيُنزل به إلى الدرك الأسفل ذُلًا وهوانا، كل هذا يمكن تجاوزه مع لغة الحكمة الناتجة عن الخبرة بالحياة التي من شأنها أن ترفع من قيمة الإنسان.

بعد أن يفرغ الشاعر من الحديث عن التسامح وحسن المصانعة في الحياة مع هذا السلوك القويم، ينتقل في للإشادة بفضيلة الكرم كواحدة من الفضائل التي تفرض منطقها على العرف الاجتماعي العربي قبل الاسلام، وهو بذلك لا يتخلف عن أفكار معظم الشعراء، ولذا تجده يحرص الشاعر على ضرورة التحلي بها، لأن في ذلك وقاية للعرض وحفظ له من المقابح، ومما قد يلحق به كلام يشوبه، ذلك أن العرض يمثل بالنسبة لصاحبه الصورة المشرقة لصفاء الأصل وطهارة النسب، يقول[1]:

وَمَنْ يَجْعَلِ المَعْروفَ مِنْ دُونِ عِرْضِهِ يَفِرْهُ وَمَنْ لا يَتَّقِ الشَّتْمَ يُشْتَمِ

بما أن الكرم فضيلة ثابتة في أعراف العرب، نجد الشاعر لا يطلب من الناس التحلي بها؛ لأن ذلك يعد زيادة وحشو في المعنى قد يتعارض مع هدف النص ما يجعل المتلقي يحس بروتينية الخطاب، وهو الذي يتطلع إلى مواطن الجدة في المعرفة التي يطرحها الشاعر فيه ، وعلى ذلك تجده يأمرهم بعدم التخلي عن الكرم، لأن في تركه إذلال للنفس وتفكيك للروابط الاجتماعية التي كرست تلاحم المجتمع منذ نشأته الأولى، وعلى ذلك جاء الشرط الثاني الظاهر في البيت (ومن لا يتق الشم يشتم) متعلق بالشرط الأول (ومن يجعل المعروف من دون عرضه يفره).

تتناسل معاني وحدة الحكمة بشكل مكثف ينبئ بقدرات شعرية مكينة في عرض الأفكار ، فبعد أن يتحدث الشاعر عن الكرم كقيمة عربية ثابتة، ها هو يجعل منها أساسا للسيادة والحظوة في القبيلة؛ ذلك أن

[1]- نفسه، ص 88.

التمسك بهذه الفضيلة يقترن بتجنب استغناء أهل القبيلة عن السيد الكريم، بذلك تتقدم المكاسب المعنوية على المكاسب المادية، وبهذا يتطابق المعنى مع الغاية السامية والمثالية للخطاب.

يقوم النص على نسيج فني شديد الترابط والوحدة، بحيث تتقاطع صوره في تشكيل المعنى، فيكون كل جزء من البيت الشعري يُفضي بك إلى التالي ليتناسب مع السياق العام للنص، ومع سلم القيم العربية التي يجعل منها الشاعر متساوية من حيث الأهمية في صلاح الفرد، فكل قيمة تستلزم الأخرى على سبيل الوجوب لا على سبيل الخيار فمثلا؛ قيمة الكرم تُعد نوعا من الالتزام والوفاء الإنساني، لأن الكريم عندما يجزل بالعطاء فكأنه يقطع عهدا بين نفسه وبين الأخرين، فيكتسب مع سلوكه هذا شيم المروءة والنجدة والشهامة، وبذلك يكون وفيا لمجتمعه، الوفاء الذي يقول عنه زهير في البيت الموالي[1]:

وَمَنْ يَكُ ذَا فَضْلٍ فَيَبْخَلْ بِفَضْلِهِ   عَلَى قَوْمِهِ يُسْتَغْنَ عَنْهُ وَيُذْمَمِ
وَمَنْ يُوْفِ لا يُذْمَمْ وَمَنْ يُهْدَ قَلْبُهُ   إِلَى مُطْمَئِنِّ البِرِّ لا يَتَجَمْجَمِ

بما أن الشاعر يبحث عن مجتمع مثالي تقوم فيه العلاقات الإنسانية على التآلف والود وحفظ العهد فإنه يعرض لقيمة الوفاء التي لازمت الشخصية العربية، وشكلت مع القيم الاخرى الصورة المميزة لها، وهذا ما جعل العرب تنبذ الغدر ونقض العهود، ومن ثمة ذم كل ما هو مخالف لأعرافها القائمة على للوفاء؛ لأن الوفاء مرتبط بالصدق والنزاهة [2].

بما أن الوفاء بالعهد قيمة اجتماعية له أهيمتها في النظام الاجتماعي العربي، نجد زهير بن أبي سلمى لا يركز على الوفاء في حد ذاته، بل يوجه حديثه إلى الخيانة التي تُوجب الذم، فالفعل (يذمم) نجده يتكرر مرتين وفي حيز مكاني متقارب، ولعل في ذلك دلالة على نفور النفس من هذا السلوك، فيكون تكراره على سبيل التذكير بذمامة الفعل المضاد للوفاء وهو الخيانة[*] كما أن الشاعر قد وافق العرف الشعري الذي

[1]– نفسه، ص 88.

[2]–ينظر حسين مسكين– الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة . المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء. المغرب، ط1، 2005، ص 133.

[*]–يمكن الإشارة هنا إلى قول الأعشى:

وَوَفَاءٌ إِذَا أَجَرْتَ فَمَا غُرَّ   تْ حِبَالٌ وَصَلْتَهَا بِحِبَالِ. ديوانه، ص 59.

ويقول في المدح سلامة ذي فائش:

أَبْيَضُ لَا يَرْهَبُ الهُزَالَ وَلَا   يَقْطَعُ رِحْمًا وَلَا يَخُونُ إِلَا. ديوانه، ص 285.

ويقول السموأل:

وَفِيْتُ بِأَدْرُعِ الكِنْدِيِّ إِنِّي   إِذَا مَا ذُمَّ أَقْوَامٌ وَفَيْتُ

السموأل، الديوان، صنعة أبي عبد الله نفطويه ،تحقيق وشرح واضح الصمد، دار الجيل، بيروت، لبنان،ط1، 1996،ص99.

يتحدث عن الخيانة لا الذم "وقلما ترى شخصا مدح الوفاء على حده لأن هذه القيم جزء من مقومات الشخصية العربية الجاهلية وتربط بقيم مكملة أخرى، وقد ذم الغدر الذي هو ضد الوفاء "[1]. وقد قيل إن الرجل إذا غدر في الجاهلية رفعوا له بسوق عكاظ لواء ليعرفه الناس[2].

تظهر وحدة الحكمة في شكل خطاب يسوده الانفعال الناتج عن إلحاح الشاعر على جعل معرفته بديلة للواقع المعرفي القائم، كما أن الخطاب يسعى لأن يكون موجه إلى كل الناس، لا يستثني فئة دون أخرى لأنه يريد من خلاله أن يُخاطب الإنسان، وهذا –طبعا- لا ينفي أنية الخطاب في توجهه إلى فئة بعينها قد تكون الفئة الضالة، وعلى ذلك تجد الشاعر يتأرجح بين أسلوب التحذير تارة وأسلوب الذم تارة أخرى، فكأني به يريد أن يحيي القيم العربية الأصيلة فيمن تخلى عنها.

تتزاحم الأفعال في وحدة الحكمة ككل لتعبر عن القيم المعنوية التي تنبض بالحياة والتي تأبى أن يقبرها الزمان بين ثناياه (سئمت/يعلم/ يصانع/ يذد/ يظلم/ هاب/ يطع/ يوف ....)، وكلها صيغ فعلية تعبر عن الحركة داخل النص والتي تُعبر عن الموقف النفسي المنفعل للشاعر.

تتناسب كثافة الصيغ الفعلية في هذا الحيز المكاني المتقارب داخل الوحدة مع طبيعة الموقف ومتطلبات السياق؛ ذلك أن النص وحدة خطابية منسجمة هدفها محدد مسبقا، والمتمثل في تبليغ المعرفة المكتسبة بشكل مباشر، فالمبدع يسلك أيسر الطرق لبلوغ مراده من المتلقي، ذلك ما جعل الشاعر يعود في كل مرة للواقع داعما خطابه بالحجة والبرهان المنطقي ليقرب الفكرة للمتلقي، وعلى ذلك جاء خطابه مُقررا لبعض الحقائق الثابتة على سبيل الوعظ من ذلك قوله[3]:

وَمَنْ هَابَ أَسْبَابَ المَنَـــايَا يَنَلْنَهُ وَإِنْ يَرْقَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ بِسُلَّمِ

يلتفت الشاعر في كل مرة للتذكير بالموت وحتمية فناء الإنسان، وعلى ذلك أصبحت الفكرة تمثل مركز ثقل بالنسبة للمعنى في الوحدة ككل، وبخاصة عندما يجعلها الشاعر منطلقا ودافعا له يُقوي به شعور التمسك بالقيم والفضائل في سبيل بعثها كلما استلزم الأمر ذلك؛ فتجده مثلا يدعو الإنسان إلى وجوب الاحتراس في بناء علاقاته مع الآخر؛ فالمواصل يجب عليه أن يتخيّر مواضع الوصل التي يجب أن يراعي فيها

[1]- صلاح عبد الحافظ الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، ص 137

[2]- ينظر: المفضل الظبي، المفضليات، هامش الصفحة 45.

[3]- نفسه، ص 87.

صفة الإحسان مع الذي يصله، كما يجب أن يقطع حبل الود مع المسيء، وحجة الشاعر في ذلك أن المحسن يقابل الإحسان بمثله أو بأفضل منه، وأما المسيء فوصاله لن يكون إلا إساءة وإذهابا للمروءة.

يتعهد زهير بن أبي سلمى بنشر قيم العدالة والمساواة والاخوة بين الناس، في مقابل ذلك يحرص على استهجان ما يتعارض مع تلك المبادئ و القيم النبيلة؛ لأنه يعتقد بأن التخلي عن تلك القيم من شأنه أن يُفسد أواصر الوصل بين الناس، وهذا ينجر عنه تفكيك وشائج العلاقات الاجتماعية.

يحلم زهير من خلال ما يطرحه من أفكار بمجتمع متلاحم تسوده القيم والفضائل، متجاوزا كل أسباب الفرقة والصراع الذي قد يسببه الفرد مع تخليه عن القيم الفاضلة، فكأن الشاعر بدأ يستشرف حدوث تآلف اجتماعي يُمهد لقيام كيان متلاحم يجمع شتات القبائل، والذي بدأت نواته تتشكل مع القيم التي تعتبر أصلا من أصول تكوين الشخصية العربية القومية، التي نشأت على الاحسان ونبل مقاصدها، وأما ما خالف ذلك فيمكن اعتباره أسلوبا شاذ غريبا عن الشخصية العربية. وهذا ما أكده زهير في خطابه الشعري.

يتدرج زهير في عرض أفكاره ليصل الى الحديث عن الانسان المثالي المتشبع بالقيم التي تجعله راغبا في الأمن والسلم ومبارحا لسلوك الغضب والجهل والطيش، وذلك ما يتأكد في الصورة التي يستحضرها والتي تعبّر عن فضيلة التسامح والجنوح إلى السلم، يقول [1]:

وَمَنْ يَعْصِ أَطْرَافَ الزُّجَاجِ فَإِنَّهُ   يُطِيعُ العَوَالِي رُكِّبَتْ كُلَّ لَهْذَمِ

تتشكل الصورة على أساس التعارض القائم بين فعلين يمكن اعتبارها النواة المشكلة لمعنى البيت، والتعارض لا يكون على المستوى المعنى المعجمي للفظتين فحسب، بل يكون أيضا بين فكرة السلم والحرب، لتبرز مع هذا التعارض صورة الشخصية الجماعية الممثلة في القبيلة التي يخضع لها كل فرد، ومفهوم القبيلة هنا يجب يُؤخذ بالمعنى الإيجابي مع سعيها الدائم لإشاعة السلام بين أفرادها وتوفير الأمن لهم وهما شرطان أساسيان للحفاظ على هيبتها، بل يحفزان المرء على قبول الخضوع لقرارها، ليعتبر المنتمي إليها نفسه يؤدي واجب الطاعة المقدسة؛ لأن من يعصي يجب أن يُطيع بالضرورة وبشتى الأساليب الممكنة.

يقيم الشاعر ميثاقا متينا عن طريق المشابهة بين قبول بالحرب وفعل العصيان، وعملية المشابهة هاهنا لا تضع المطلب البلاغي والجمالي الذي تحدثه العملية الفنية كغاية قصوى يجب الالتزام بها، بقدر ما يسعى

[1]-ديوانه، ص 88.

الشاعر من ورائها إلى خلق تجانس معنوي بين طرفيها يبلغ حد التماهي؛ فإذا كان العصيان سلوكا يتمرد من خلاله صاحبه عن العرف والمألوف ليصبح شاذا متفردا يسهل إذلاله، فإن القبول بالحرب فيه تمرد ونقض لكل العهود ولكل محاولات الصلح التي يسعى اليها الساعون بين القبائل المتناحرة، ومن يأبى الصلح ويقرع طبول الحرب فإن الحرب ستذله لامحالة؛ لأنها تفضي بكلا الطرفين إلى تجرع الهوان والضعف، فتنهك قواهما ، ومن ثمة تعجل بإفنائهما مع عدم القدرة على حماية النفس والذود عن الحمى، لأن الذود عن الحمى يعد شرطا أساسيا لتماسك أي كيان اجتماعي تربطه أواصر جغرافية وثقافية ، ولذلك تجد زهير يُخصص له حيزا في خطابه، وذلك في قوله(1):

وَمَنْ لَمْ يَذُدْ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلاحِهِ يُهَدَّمْ وَمَنْ لا يَظْلِمْ النَّاسَ يُظْلَمِ

يلعب التقابل دورا أساسيا في تشكيل الصورة، وذلك مع توظيف حروف النفي التي تقلب معنى الكلمة (لم يذد/ يهدم) ، (لا يظلم / يظلم)، لأن التقابل هاهنا يكشف عن طبيعة التفكير عند الانسان العربي وموقفه من الأشياء، وهو موقف يتسم بالوضوح والصرامة في التعامل مع قضاياه المصيرية التي لا تقبل التهاون ولا التخاذل.

تبرز الصورة قيمة الأرض في خطاب زهير – والمقصود بها الوطن بمفهومه الحديث - باعتبارها مكونا أساسا في رسم معالم الشخصية العربية، لأنها تمثل حالة الانتماء الى المكان ومن ثمة القبيلة. وعندما يجتمع المكان والقبيلة كفكرة متحدة في نفس العربي في ذلك العصر، فذلك كفيل ببعث إحساس قوي وشعور عميق بانتماء الفرد الى كيان معنوي يوفر له الحماية والمنعة، وربما يكون هذا الشعور شبيها الى حد بعيد بفكرة المواطنة في العصور اللاحقة.

إن الشعور بالانتماء للوطن (المكان / القبيلة) هو الذي جعل الشاعر يرسم استراتيجية حمايته والدفاع عنه، من خلال الحث–في البيت السابق– على ضرورة توفير الجهد وادخار القوة إلى وقت التضحية الضرورية لكل إنسان يُلزمه الواجب القبلي بحماية قبيلته والذود عنها كي تبقى شامخة، لأن القبيلة أو الوطن يتهدده الخطر على الدوام وذلك تماشيا مع قانون الحياة العربية القائم على الإغارة والغزو، وهو القانون الذي يرفضه الشاعر ويسخر منه(ومن لا يظلم الناس يُظلم) فكأن الظلم ليس صفة لصيقة بالعربي إنما دُفع إليها

(1)–نفسه، ص 88.

وأرغم على قبولها، وعلى ذلك تجد الشاعر لا ينبذ الظلم، بل يحث على ضرورة حماية الحياض والذود عنها بكل قوة ودون مهابة من المنايا.

يعتقد زهير أن البطولة الحقيقية تظهر مع يبديه المرء من بأس وشدة وتضحية في سبيل أرضه وقبيلته، لأن من يذد عن حوضه بسلاحه لا يهدم، وبذلك تتحول الحياة من قيمة في حد ذاتها ومطلبا نفسيا إلى قيمة مرتبطة بالتضحية وفداء النفس في سبيل الدفاع عن القبيلة الحمى، وهي الفكرة التي تقاطعت معها فكرة المجاهدة والتضحية بالنفس بعد نزول الدين الجديد.

تتحول الأرض ومعها الانتماء إلى القبيلة- المواطنة- إلى قضية محورية هامة في فكر الشاعر، اعتقادا منه بأن الإنسان تنتفي قيمته في حال بعده عن الأرض، ومن هنا نشأت فكرة رفض الغربة عن الوطن والتي ترجع بالأساس إلى شدة تعلق العربي قبل الإسلام بوطنه الذي زاد في حماسته وشحن هممه للدفاع عن قبيلته، فمثلما تقدم القبيلة الحماية للفرد وتشكل له –دوما–درعا يحميه ، فإنها تستوجب عليه الحفاظ على كيانها، وهذا ما ذهب إليه زهير، والذي يرى بأن قيمة الوطن تتبدى أكثر للإنسان في حالة الاغتراب، يقول[1]:

وَمَنْ يَغْتَرِبْ يَحْسَبْ عَدُواً صَدِيقَهُ وَمَنْ لَمْ يُكَرِّمْ نَفْسَهُ لَمْ يُكَـرَّمِ

إذا كان حب الوطن والإخلاص له يستلزم الذود عن حياضه والدفاع عن حماه، والتضحية بالنفس لأجله، فإن من أهم مظاهر الوفاء له أيضا إظهار الحنين والشوق إليه في حال الاغتراب؛ لأن الإنسان مع بعده عن أرضه يفقد توازنه النفسي ويغيب عنه الإحساس بنشوة الحياة ولذتها، بل تسيطر على فكره مجموعة من النوازع المتناوحة عليه، والتي قد يكون من نتائجها الجهل والعماء وعدم القدرة على تسيير المواقف التي تعترضه في حياته، وهو الموقف الذي عبر عنه زهير بصورة في غاية الدقة، حينما جعل المغترب لا يفرق في علاقته بين الصديق والعدو(ومن يغترب يحسب عدوا صديقه).

يدفع الاغتراب الانسان إلى الشعور بالبتر عن مجتمعه وعن قبيلته الأم، فينتابه الإحساس بالفقد، فَقْدُ الخلان والأتراب على المستوى الاجتماعي، ولأن طبيعة الإنسان تلزم عليه التواصل مع الناس فيلجأ المغترب إلى مداوة ألم الغربة بمد جسور التواصل حتى مع الأعداء.

تنمو حركة النص(وحدة الحكمة) بشكل ارتدادي، حيث نجد الشاعر لا يغفل عن الأفكار المهيمنة على خياله وفكره كالسلم والوطن والإنسان المثالي بقيمه، والذي بإمكانه صناعة السلم والحفاظ

---

[1]–نفسه ص 88.

على الكيان القبلي، وهذا ما جعله يعود في كل مرة إلى سلوك الإنسان في الحياة (ومن لم يكرّم نفسه لم يكرم)، فالصورة تنقل لنا حال الإنسان الذي لا يكرم النفس ولا يترفع عن صغائر الأمور فإنه في مقابل ذلك لا يلقى من الناس الإكرام وحسن العاملة.

يتم إكرام النفس بالدفاع عن المبادئ والفضائل التي تسنها القبيلة والحفاظ على منجزاتها، وفي ذلك تأكيد على انتماء الذات إلى عالمها (القبلي) من خلال تمسك بفضائل القبيلة وقيمها، القائمة على احترام قوانين الجماعة التي تراعي أفرادها في ذلك، ونحن إذ نتحدث عن القوانين القبلية، فإننا نقصد شريعتها المادية وسلوكياتها المعنوية.

يتمسك زهير بن أبي سلمي بفكرة انتماء الإنسان لمجتمعه القبلي، قناعة منه بأنه مرجعه الذي يستمد منه أخلاقه وقيمة التي تبقى مشعة غير متخفية ولا مستعارة، وذلك في قوله[1]:

وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امْرِئٍ مِنْ خَلِيقَةٍ وَإِنْ خَالَهَا تَخْفَى عَلَى النَّاسِ تُعْلَمِ

تساهم الأدوات الأسلوبية في تغير نمط الخطاب، كما هو حاصل في مطلع البيت مجسدا في حضور آداة الشرط (مهما)، وهذا ليتناسب مع الموقف النفسي للشاعر، ومع غاية الخطاب وهدفه؛ فبعد ما كان المعنى في الأبيات السابقة يتخذ من أساليب الخطابة وسيلة للإقناع بانتهاج التحذير والوعظ والتكرار والتوكيد، والذي صاحبه نوع من التوتر النفسي عبّر عنه توالي الأفعال وتلاحقها في حيز مكاني متقارب، من ذلك حضور فعلين إلى ثلاثة أفعال في الشطر الواحد، وهي التي جعلت النص إلى الأسلوب الخطابة أميل، يتحول منحى النص إلى أسلوب الوصف والتقرير لمكامن النفس وأسرارها.

ما من شك في أن اللغة باستعمالاتها المختلفة تحدد معنى أي نوع من الخطاب بما في ذلك الشعري، كما يمكن لها أن تعبر عن الهواجس الشعرية بدقه، ولعل استعمال آداة الشرط (مهما) فيه تعبير عن المعنى الذي يسعى الشاعر إلى طرحه؛ وهو التعبير عن حالة التخفي والغموض الذي تتخذه النفس البشرية على سبيل الكتمان واستقلالية الذات بعالمها الخاص، بيد أن انكشاف أمرها حاصل لا محالة ليعلم الناس بحقيقة ما تُخفيه.

[1]-نفسه، ص 88.

تأتي الأبيات الأخيرة ليجعلها زهير خاتمة لوحدة الحكمة في قوله[1]:

وَكَائن تَرَى مِنْ صَامِتٍ لَكَ مُعْجِبٍ زِيَادَتُهُ أَو نَقْــصُهُ فِي التَّكَلُّمِ
لِسَانُ الفَتَى نِصْفٌ وَنِصْفٌ فُؤَادُهُ فَلَمْ يَبْقَ إَلا صُورَةُ اللَّحْمِ وَالـدَّمِ
وَإَنَّ سَفَاهَ الشَّيْخِ لا حِلْمَ بَعْدَهُ وَإِنَّ الفَتى بَعْدَ السَّفَاهَةِ يَحْلُـمِ
سَأَلْنَا فَأَعْطَيْتُمْ وَعُــدنا فَعُدْتُمُ وَمَنْ أَكْثَرَ التّسْآلَ يَوْماً سَيُحْرَمِ

يبدع زهير بن أبي سلمى في خاتمة معلقته حين يربط بين اللسان والصفات البطولية الأخرى، وبذلك جاءت خاتمة وحدة الحكمة حاملة لشعار له أهميته يُعبر من خلاله الشاعر عن بلاغة العربي وفصاحته وقدرته على الإقناع، فكأني بالشاعر يرسم مشهدا فائقا لسمة البيان التي يتميز بها اللسان العربي، وفي ذلك أيضا تمجيد للسان الحكيم الذي ينزع إلى السلم ويرفض الحرب، والذي قد يكون لسان الشاعر ذاته .

يعبر الشاعر عن قيمة اللسان وفصاحته بالنسبة للعربي، وذلك نظير الدور الذي تلعبه اللغة في التعبير عن الفكر، لأن من يحسن التعامل مع اللغة ويتملك ناصية القول يمكن له أن يصنع لنفسه مجدا وسؤددا، ولعل في تقديم الشاعر للسان على حساب الفؤاد (لسان الفتى نصف ونصف فؤاده) له ما يبرره؛ فإذا كان الفؤاد يمثل الشجاعة والمروءة والقوة والفكر، فإن اللسان يرمز إلى الحكمة وحسن التعامل والتواصل مع الأخر، ولأن زهير بن أبي سلمى يميل إلى مد جسور التواصل بين الناس، وغايته من وراء ذلك بناء مجتمع مثالي في أخلاقه وعلاقاته، تجده يقدم اللسان على حساب الفؤاد تماشيا مع ما يطرحه من جواهر القول.

ينكشف جوهر الإنسان ومعدنه مع لسانه؛ لأنه المعبر الحقيقي عن فكر صاحبه، ولعل الشاعر في اهتمامه باللسان إنما يحاول أن يبرز قيمة الخطاب الشعري الذي أرسله وعن فاعليته في تحقيق غاياته المعرفية التي طرحها في معلقته، وكأني به يريد أن يخلد هذا الخطاب الشعري بالتأكيد على قيمة وجودة أفكاره التي تنزل على الناس كنزول الغيث على الأرض الظامئة ليترك أثاره عليها، كذلك موقع خطاب الشاعر من مجتمعه، وهي الصورة المثالية التي تخيّرها لتكون خاتمة لحكمه وتجاربه في الحياة التي أسداها للناس، الخاتمة التي أرادها أن تكون مطابقة لسلم القيم والفضائل العربية.

---

[1]-نفسه، ص 88-89.

يتخذ الخطاب الشعري قبل الإسلام من التضحية والوعظ وسيله لتأثير في الناس، وبخاصة عندما يكون أسلوب الوعظ ناشئا من عمق التجربة الذاتية فيبلغ تأثيره مداه، من ذلك ما طرحه الأعشى في قوله[1]:

سَأُوصِي بَصِيرًا إِنْ دَنَوْتُ مِنَ الْبِلَى   وَكُل امْرِىءٍ يَوْمًا سَيُصْبِحُ فَانِيَا
بِأَنْ لَا تَأَنَّ الـــوُدَّ مِنْ مُتَبَاعِدٍ   وَلَا تَنْأَ إِنْ أَمْسَي بِقُرْبِكَ رَاضِيَا
فَذَا الشَّنْءِ فَاشْنَأْهُ وذَا الوُدِّ فَاجْزِهِ   عَلَى وُدِّهِ أَوْ زِدْ عَلَيْهِ الْغَلَانِيَا
وَآسِ سَرَاةَ الْحَيِّ حَيْثُ لَقِيتَهُمْ   وَلَاتَكُ عَنْ حَمْلِ الرِّبَاعَةَ وَانِيَا
وَإِنْ بَشَرٌ يَوْمًا أَحَالَ بِوَجْهِهِ   عَلَيْكَ فُحلْ عَنْهُ وَإِنْ كَانَ دَانِيَا[*]

تتضمن الأبيات جملة من النصائح والمواعظ التي تعبر عن خبرة الشاعر الكبيرة بالحياة والتي أكسبته معرفة متكاملة بطبائع الناس وسلوكياتهم، ولأن الأبيات موجهة إلى المتلقي على سبيل النصح فإنها تبدأ بالفعل (أوصي) وهو الفعل الذي يحدد هدف الخطاب سلفا والمتمثل في النصيحة والوعظ؛ وبما أن الشاعر يدرك قيمة وصاياه فإنه يوجهها على سبيل التخصيص للإنسان العاقل المتبصر بأمور الحياة.

يتخيّر الشاعر الوقت المناسب لعرض خبرته بالحياة ليستفيد منها الناس وقد دخلت الحقل الحكمي الذي يفعل مفعول الكلام المقدس في الناس نظير أهميته في حياتهم ذلك ما جعل الأعشى يسارع إلى اسداء نصائحه، وهو الذي أقر بدنو أجله، وعلى ذلك أراد أن يثبت حقيقة فناء الإنسان وموته، وفيه إشارة أيضا إلى تقدمه في السن الذي أكسبه خبرة كاملة بالحياة، فأراد أن يُقدم دروسا تعتمد على تجربته الحياتية.

تسلك نصائح الأعشى اتجاها واحدا ينحصر في الحث على حسن معاملة الناس والإحسان إليهم، لأن في ذلك إظهارا للأخلاق العالية للمرء، والذي ينصحه بأن لا يرجى الخير من متباعد ولا ينأ عمن يقترب منه، كما يجب مجازاة الصديق اعترافا له بإخلاصه ووفائه في صداقته.

---

[1]–ديوانه، ص 379.

[*]– **البلى**: الموت. **تأنى**: ترفق وتمهل وانتظر. **شنأه**: كرهه وأبغضه. **الغلانيا ورُوي العلانيا**: من علن الأمر أي شاع وظهره. **الرباعة**: الحمالة يحملها سيد القوم من ديات القتلى والمغارم.

يستنهض الأعشى عادة متأصلة في العرب قبل الإسلام تتأسس على المبالغة في رد الجميل، لأن الذي يمتلك عقول الناس وقلوبهم بإحسانه وكرمه، هو الذي يمتّن ويُقوّي أواصر الترابط بين أفراد المجتمع وهذا من شأن أن يؤسس لمجتمع مترابط ومتلاحم يقوم على أساس الفعل التشاركي في تأدية الواجبات والذود عن حمى القبيلة (وآس سراة الحيّ حيث لقيتهم).

تحدد العملية التشاركية في أداء الواجب القبلي صفات المروءة والنبل في الإنسان وهي الميزة التي تدفعها قوة رابطة الدم بين العرب قبل الإسلام، وبخاصة عندما يتحدث الشاعر عن تلك السنة الحميدة التي سنتها العرب والتي يجتمع لأجلها الناس، والمتمثلة في تسديد ديات القتلى بين العرب، وهي سنة إنما أوجدت لحقن الدماء وإشاعة السلام بين القبائل، فلعل الأعشى حينما يخصص اهتمامه في خطابه لهذا القانون العادل والمتوازن، إنما يُؤكد على واجب تأديتها والالتزام بها؛ لأن في تأديتها توثيق للروابط بين كل القبائل العربية، ومن هنا أمكن لنا القول بأن حلم إيجاد تآلف واتحاد بين القبائل العربية هو الذي يقف وراء التأكيد على القيام بالواجب المتمثل في الدية لإشاعة السلام والأمن.

يجنح الفكر العربي إلى مبدأ التقابل بين الأشياء في الوجود والذي يرتبط أيضا بالمعاني المجردة، ولهذا نجد الأعشى ينصح بضرورة مصاحبة من يستحق ذلك، وأما من أن أظهر تخاذلا في المصاحبة ولم يكن أهلا لها فيجب أن يقابل بالمثل وإن كان من ذوي القربى، فكأن الأعشى يزدري بعض العادات التي تقدم رابطة الدم والقرابة كأساس في إقامة العلاقة، لأن الشاعر يطمح إلى البعد الإنساني في ربط الوصال بين الناس دون تناسي صلة الرحم بينهم، وهو القائل في نفس القصيدة[1]:

وَلَا تَزْهَدَنْ فِي وَصْلِ أَهْلِ قَرَابَةٍ ... وَلَا تَكُ سَبْعًا فِي العَشِيرَةِ عَادِيَا
وَإِنْ امْرُؤٌ أَسْدَى إِلَيْكَ أَمَانَة ... فَأَوفِ بِهَا إِنْ مِتَّ سُمِّيتَ وَافِيَا
وَجَارَةَ جَنْبِ البَيْتِ لَا تَبْغِ سِرَّهَا ... فَإِنَّكَ لَا تَخْفَى عَلَى اللَّهِ خَافِيَا
وَلَا تَحْسُدَنْ مَوْلَاكَ إِنْ كَانَ ذَا غِنًى ... وَلَا تَجْفُهُ إِنْ كُنْتَ فِي الْمَالِ غَانِيَا
وَلَا تَخْذُلَنَّ القَوْمَ إِنْ نَابَ مَغْرَمَ ... فَإِنَكَ لَا تَعْدَمْ إِلَى المَجْدِ دَاعِيَا
وَكُنْ مِنْ وَرَاءِ الجَارِ حِصْنًا مُمَنَّعًا ... وَأَوْقِدْ شِهَابًا يَسْفَعُ الوَجْهُ حَامِيَا[*]

[1]- ديوانه، ص 381.

[*]-**عاديا**: تعدو على الناس وتظلمهم. **المغرم**: الغرمة: وهي المشقة والضرر. **نابهم**: أصابهم ، **الشهاب**: المقصود به هنا الحرب.

تعبّر هذه الأبيات عن بعد نظر في الحياة وحسن التأمل فيها لصياغة جملة من الحكم التي تكون على صلة وثيقة بالفكر، وشديدة الارتباط بالنفس والعلوق بها، وعلى ذلك يمكن القول بأن الأعشى وُفق في صياغة قواعد تجمع بين المنهج العقلي في الحياة وبين روح الفن الشعري الذي يعبر عن العاطفة الإنسانية، فجاءت حكمه قريبة من التأمل الفلسفي للحياة الإنسانية بقيمها المختلفة.

اضطلع الأعشى برسالته السامية في الحياة فتخيّر لها الأساليب الفنية التي تساهم في تأديتها على أكمل وجه وفي أبهى حلة لتتناسب مع نظرة المجتمع إليه واعترافه له بحكمة القول، وهو نفسه الذي أنزله منزلة عالية ودرجة رفيعة؛ لأنه تأمّل فيه أن يكون مصدرا للإشعاع الفكري والمعرفي عليه، وهذا يتطابق مع نظرة معظم المجتمعات الشرقية للحكماء، يقول جواد علي: " الحكيم في الشرق بمنزلة الفيلسوف عند اليونان، وما أرسطو الفيلسوف الشهير وكذلك أفلاطون، غير حكماء في نظرة الشرقيين ولذلك أُدخلوا في(الحكماء). والحكيم هو مؤدِّبٌ ومرشدٌ وواعظٌ يعظ الناس ويرشدهم في هذه الحياة، وهو خير مستشار في كل شيء، لأنه بفضل ما يملكه من عقل ومن تجربة يستطيع أن يفصل بين الحق و الباطل، وبين الصواب والخطأ، ولذلك كان الحكماء هداة قومهم، وأساتذتهم وفلاسفتهم، أقوالهم حكمة للناس ودرس في كيفية السير في العالم "[1].

يُردف د/ جواد علي قائلا عن تصور العرب للحكمة وموقفهم من الرجل الحكيم:" ويظهر من دراسة المؤلفات الإسلامية عن الحكمة والحكماء أن الجاهليين أرادوا بالحكمة حكايات وأمثلة فيها تعليم ووعظ للإنسان، يقولونها ليتعظ بها في حياته وليسير على وفق هذه الحكم. وهي حكم حصلت من تجارب عملية، ومن ملاحظات وتأملات في الحياة، ولهذا نسبوا الحكمة إلى أناس مجربين أذكياء لهم صفاء ذهن وقوة ملاحظة"[2].

تؤيد الأساليب الشعرية التي تتضمنها الأبيات موقف الأعشى من الحياة ووعيه التام بوظيفته، وبفاعلية المواعظ والنصائح التي يقدمها للناس، والتي تعود –دوما–إلى أصل الإنسان الذي جوهره الخير، فالشاعر يعالج قضايا أخلاقية تساهم في إرشاد الإنسان الى سبل الخير، وتُقوي إحساسه بانتمائه لمجتمعه ومن ثمة

(1)– المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام،338/8.

(2)– نفسه،339/8-340.

الحفاظ على المثل الأخلاقية العليا لمجتمعه، بل ينصحه بوجوب استحضارها في كل زمان ومكان ليجعلها ماثلة أمامه يستعين بها في حياته في تواصله مع الأخرين.

أما الأساليب التي عوّل عليها الأعشى لتمرير خطابه فتتراوح بين النهي الملزم (لا تزهدن/ ولاتك/ ولا تحسدن/ لا تبغ /ولا تجفه/ ولا تخذلن/ ولا تعدم) وأساليب الأمر المتضمن معنى الوجوب والإلزام أيضا(أوف/كن/أوقد)، ولعل في تواتر كل هذه الصيغ الفعلية ما يؤكد على حرص الشاعر وكفاحه في سبيل تبليغ رسالته الإنسانية التي يتوسمها في شعره؛ وهي رسالة معرفية بالدرجة الأولى تهدف إلى إصلاح الفرد ومعه ترشيد المجتمع في تلك الفترة.

ما من شك في أن الحكمة تعود في صياغتها الى التجربة اليومية، بالإضافة الى مجموع المعارف الموروثة التي وصل اليها الفكر العربي، والتي تكون قد انتقلت إليه بفعل احتكاكه بأمم وحضارات مجاورة، هذا الاحتكاك يرى د/ جواد علي أنه حدث بشكل مباشر كما سلك طرائق غير مباشرة.

أما غير المباشر فيقول عنه: " ويظهر من بعض الحكم المنسوبة إلى الجاهليين، أنها ترجع إلى أصل يوناني، حيث أنها مدونة في كتب فلاسفتهم مثل سقراط وأفلاطون وأرسطو، مما يدل على أنها دخلت إلى العربية عن طريق الترجمة من اليونانية إلى السريانية، وعن طريق بلاد الشام في الأغلب، حيث الثقافة اليونانية قد وجدت لها سبيلا هناك، بحكم خضوعها لليونانيين قبل الميلاد وبعد الميلاد وبحكم جاليات كثيرة هناك"[1].

وأما الاتصال المباشر فيرجعه لاحتكاك العرب بالفرس، حين يقول: " ويظهر من دراسة أخرى من الحكم المنسوبة للجاهليين أنها من أصل فارسي. ولا يستبعد أن تكون قد دخلت من الأدب الفارسي القديم إلى عرب العراق، وقد عاشوا قبل الإسلام في اتصال وثيق مع الفرس. وكان بعض العرب قد أتقنوا الفارسية وأجادوا فيها، كما أن من الفرس من كان قد تعلم العربية وبرع فيها. ثم إن بين ذوقي العرب والفرس تشابه في نواح من الأدب، ولهذا كان أثر الأدب الفارسي في الأدب العربي أكبر وأظهر من أثر الأدب اليوناني فيه"[2].

---

[1]- نفسه،340/8.

[2]- نفسه،341/8.

والذي يستقرئ حياة الأعشى في كتب الأخبار يخلص إلى الحكم بثراء معارفه المتصلة بمختلف أوجه النشاط الفكري وحتى الديني باتجاهاته المختلفة من خلال تردده على الحواضر كالحيرة وبلاد الشام[1]، وعلى ذلك جاءت حكمه مصوغة في قالب مركز؛ بحيث يحمل كل شطر من هذه أبياته موعظة في الحياة، ويرسم نهجا سليما لسلوك الإنسان، من ذلك حثه على وصل ذوي القربى، وتجنب المظالم في العشيرة، والوفاء في أداء الأمانة، وحفظ السر وحسن معاملة الجار، وتجنب الحسد، والاعتراف للناس بالفضل، وإظهار الولاء وروح التكافل الاجتماعي، والنجدة والمسارعة إلى مساعدة المظلوم، فمن استمسك بهذه الفضائل يكون قد خطَّ مجده وحفره في الذاكرة الجماعية لتبقى قيمه خالدة لا تزول بزواله. بل تتحول موته إلى حياة أبدية وذلك عندما تتعهده الألسن بالذكر فتخلده (سميتَ وفيا)، (ولا تعدم إلى المجد داعيا).

يجعل الشعراء من الجانب الإنساني منطلقا لهم في صياغة حكمهم، وعلى ذلك نجدهم في سعيٍ مستمر محاولة منهم لتذكير الإنسان بطبيعته الأولى التي جبل عليها، ومن ثمة إثارة الجانب الخير فيه الذي يدفعه إلى ترك المظالم التي تتغذى بالغضب والطيش، والتي قد تتحول إلى داء ينخر كيان الإنسان فلا يشفى منه، أو كما يقول طرفة بن العبد[2]:

قَدْ يَبْعثُ الأمر العظيمَ صَغِيرُهُ حــــتَّى تَظَلّ لَهُ الدِّمَــــاءُ تصَبَّبُ
وَالظلُّمُ فَرَّقَ بَينَ حَيَّـيْ وَائِـلٍ بَكْرٌ تُسَاقِيهَا المنَــــــايَا تَغْلِـبُ
وَقَدْ يُورِدُ الظُّلمُ المبَيَّنُ أجنًا مِلْحًا يُخَـالَطُ بِالذُّعَافِ وَيُقْشَـبُ
وَقِرَافُ مَنْ لَا يَسْتَفِيقُ دَعَـارَةً يُعْدِي كَمَا يُعدي الصَّحيحَ الأَجْرَبُ
وَالإِثمُ دَاءٌ لَيسَ يُرجَى بُرْؤُهُ والبِرُّ بُـــرءٌ ليسَ فِيهِ مَعْـطَـبُ
وَالصِّدقُ يَأْلَفُهُ الكَرِيمُ المرتَجَى وَالكِذْبُ يَأْلَفُهُ الـــدَّنِيءُ الأَخْيَبُ[*].

تبدأ المصائب مع صغائر الأمور التي يحتقرها الإنسان ولا يقيم لها شأنا في تعامله مع الناس؛ ولأجل البرهنة على هذا السلوك يستعين طرفة بن العبد بالماضي المثقل بالتجارب والمواقف، وذلك حين يستحضر

(1)– للاستزادة في معرفة حياة الأعشى ، ينظر: مقدمة ديوانه الذي اعتمدناه في هذه الدراسة،(الأعشى، عصره، حياته، فنه)، ص17 وما بعدها.

(2)– ديوانه، ص 13-14.

(*)– **الأجن**: كل طعام تغير لونه. **الذعاف**: هو السم الذي يقتل في ساعته. **يقشب**: أن يمزج ويختلط. **قراف**: بمعنى المخالطة. **دعارة**: بمعنى الخبث. **الأجرب**: كل عليل

صورة الحرب بين حيي بكر وتغلب، والتي لم تكن أسباب المؤدية إلى نشوبها بنفس القدر الذي خلفته من آثار كان وقعها كبيرا على الحيين وعلى كل القبائل العربية، وهي التي انجر عنها اتساع الهوة بين العرب بما نشرت من فرقة وصراع لا يكاد يهدأ بين قبيلتين كانتا متحالفين تربطهما علاقة الجوار ورابطة الدم.

يصوغ الشاعر معرفة يلم فيها بسلوك الظلم من كل الجوانب، وقد تحقق له ذلك مع ما يحوزه من تجارب وملاحظات استلهمها من واقعه المعيش، وهو الذي وقف على ما خلفته حرب البسوس بين حيي وائل التي قامت على المظالم والتي أشعلت فتيلها صغائر الأمور، وهي الحرب التي يجعلها منطلقا للوقوف عند سلوك الظلم، فيبدأ بتعديد الأسباب المؤدية إليه ثم الوقوف عند مظاهره، خاتما بنتائجه على الفرد والجماعة.

ولعل ما دفع طرفة بن العبد إلى استهجان الظلم بتلك الصورة أنه جعل من نفسه مصدر إلهام له وهو يؤصل لهذه الفكرة، لأنه عاش تجربة حياتية مريرة بين قومه متذوقا علقم المظالم، ولذلك جاءت أفكاره حول الظلم نابعة من صميم وجدانه، فعبر عنها بصورة تأملية ينشد معها الابتعاد عن الشر وكل ما تنفر منه النفس الإنسانية، وهي نصيحته التي أسداها للإنسان حاثا إياه على ضرورة الجنوح للسلم والأمن؛ لأن في ذلك رجوعا إلى أصله المسالم.

تبرز براعة طرفة بن العبد في مجال إبداع الصورة الشعرية التي يتخيرها لتجسيد معانيه، وذلك مع تفوقه في حسن الربط بين المستعار والمستعار له؛ فهو حينما يرسم صورة للظلم وما يخلفه من أثرٍ قاتلٍ، تجده يقرن بين الظلم والطعام الذي يُدس فيه السم؛ فالظلم يغري صاحبه ويجذبه إليه مثل المقبل على الطعام وقد دفعته غريزته وأثارته شهوته إليه ليتناوله دون تردد لأنه مدفوع بغريزته البشرية، فكأن كلا الفعلين يشتركان في غياب العقل وحسن التفكير لحظة الإقبال عليهما، كما أن ما يوطد العلاقة أكثر بين المشبه والمشبه ذلك الأثر الذي يحدثانه، فإذا كانت خطيئة الظلم تترك آثرا جليا وسريعا والمتمثل في الموت، فإن الطعام المسموم تتجلى آثاره أيضا في الموت السريع (يقشب).

كما أن المشبه والمشبه به يتقاطعان في صفة الخيانة والغدر بالنسبة للفاعل في كلا السلوكين. وعلى ذلك يكون تحول الإنسان إلى الظلم ناتجا عن فقدان العقل والحكمة في النظر إلى الأمور، ومعه يفقد الجانب الإنساني فيه الذي يتفرد به عن كل المخلوقات .

يحث طرفة على استخدام ملكة العقل في تسيير الأمور لتجنب تلك الأثار ؛ لأن غياب العقل من شأنه أن يؤدي بالإنسان إلى المهالك، والتي تكون متخفية لا تظهر إلا بعد حلول المصيبة ، ذلك هو أثر الظلم على الظالم والمظلوم؛ فإذا كان الأول يبقى سجين أثار خطيئته تُراوده في كل لحظة لتشعره بالذنب وعذاب الضمير، فإن الثاني يتلقفه الحتوف والهلاك.

بعد أن يقف طرفة بن العبد على عواقب الظلم، ها هو يتبع نهجا منطقيا لا يبتعد فيه كثيرا عن النهج الذي تسلكه النظريات الحديثة في تشريح الظواهر الاجتماعية التي تحمل سلوكا مشينا للمجتمع، لتبحث فيما بعد عن الطريقة المثلى للتصدي لها، وتبعا لذلك تجد الشاعر يقف عند الأسباب الدافعة لتميكن سلوك الظلم من الإنسان؛ والذي يحدث مع مخالطة المرء للخبثاء، فالشاعر يحث على الابتعاد عنهم؛ لأن الخبث يستشري في الجسم كاستشراء الجرب في الجسم السليم؛ لأن الخبث يمكن اجتنابه بالابتعاد عن أصحابه والحال نفسه بالنسبة للجرب الذي يمكن اجتنابه،

أما إذا أقمنا موازن بين الصورتين التشبيهيتين نجد أن الشاعر عندما أقام تجانسا وتقاربا في الصورة الأولى بين الظلم والطعام المسموم؛ فإن تماثلهما يتحقق مع عدم معرفة الإنسان لمصدرهما وبالتالي عدم القدرة على اجتنابها، وأما العلاقة بين الخبث والجرب؛ فإن الإنسان بإمكانه اجتناب الاثنين وبالتالي تحضر الإرادة والقدرة العقلية على التمييز في التشبيه الثاني وتغيب في المشابهة الأولى.

يقيم طرفة بن العبد تقابلا بين معاينة؛ لأنه يخاطب ملكة العقل في المتلقي والتقابل لا يكون في المعنى فحسب، بل يكون في مجال الصورة الشعرية واللغة أيضا (الإثم/البر). (الصدق/الكذب) (الكريم /الدنيء) (المرتجى/ الأخيب) ولعل وظيفة التقابل هنا إنما يرجى منها وضع فصل في ذهن الإنسان بين المعاني الجزئية التي ترجع إلى الفكرة الأساسية التي يطرحها (الظلم /واللاظلم)؛ لأن الظلم إذا تمكن من الإنسان يتحول إلى داء لا شفاء منه، وكأني بطرفه بن العبد يشير إلى فكرة السادية في الفكر الحديث؛ أي تمتع الإنسان بالظلم فيتحول إلى إنسان عليل نفسيا، في المقابل يظهر صاحب البر والإحسان في حالة شفاء دائم لا يمكن أن يصيبه سقم أو علة، وبذلك استطاع طرفه بن العبد أن يخرج بنظرية معرفية حول النفس الظالمة وأسباب علتها، والتي تكون في مرض دائم وبالتالي يجب تطهير المجتمع منها لإشاعة العدل بين الناس.

إن هذه القيم التي يدعو إليها طرفة وغيره من الشعراء بما فيها من عدل ومساواة، لا تتوافر إلا إذا نال المجتمع قدرا عظيما من وسائل الرقي والتحضر، لذلك حاول الشاعر أن يحمّل الفرد قدرا من المسؤولية في

تكوين قاعدة أخلاقية متوازنة وسليمة لصيانة النظام الاجتماعي من كل أذى، ومن ثمة الابتعاد عن كل صور الرذيلة القائمة على الاثم الذي لا يرجى من ورائه أي خير، والتي قد تسير بالمجتمع إلى الفساد الأخلاقي الذي يُعجل بانهياره و زواله، وهي النصيحة ذاتها التي يسديها عبدة بن الطبيب قائلا [1]:

وَنَصِيحَةٌ فِي الصَّدْرِ صَادِرَةٌ لَكم ما دمت أُبْصِرُ في الرِّجَالِ وَأَسْمَعُ

....

وَدَعُوا الضَغِينَةَ لَا تَكُنْ مِنْ شَأْنِكُمْ إِنَّ الضَّغَائِنَ لِلْقَـــرَابَةِ تُوضَعُ

وَاعْصُوا الَّذِي يُزْجِي النَّمَائِمَ بَيْنَكم مُتَنَصِحًا ذَاكَ السِّـــمامُ المنْقَعُ

يُزْجِي عَقَـــارِبَهُ لِيَبـْعَثَ بَيْنَكُـم حَرْبًا كَمَا بَعَثَ العُرُوقَ الأَخْدَعُ

حَـــرَّانَ لَا يَشْفِي غَلِيلَ فُؤَادِهِ عَسَلَ بِمَاءٍ فِي الإِنَاءِ مُشَعْشَعُ

لَا تَأْمَنُوا قَوْماً يَشِـبُّ صَبِيُّهُمْ بَيْنَ القَوابِلَ بِالعَدَاوَةِ يُنْـشَعُ

فَضِلَتْ عَدَاوَتُهُمْ عَلَى أَحْلَامِهِمْ وَأَبَتْ ضِبَابُ صُدُورِهِم لَا تُنْزَعُ

قَوْمٌ إِذَا دَمَسَ الظَّلَامُ عليهمُ حَدَجُوا قَنَافِذَ بالنَّمِيمَةِ تَمْزَعُ[•].

إذا نظرنا إلى منابع الحكمة التي يرغب الشاعر في بثها وترسيخها لبنيه؛ فإننا نجدها مستمدة من تجارب الشاعر في الحياة وتشبعه بقيم عصره ومجتمعه، والذي يسعى بكل ما أتيح له من جهد إلى السمو بفضائله، ومن ثمة المباعدة بينها وبين كل السلوكيات الشاذة التي قد تعتلق بها.

يسير الشاعر على نهج مجتمعه في حثه للإنسان على تخليص النفس من الشوائب؛ لأنه يدرك مسبقا أن صفاء سريرة بنيه ومن خلالهم الإنسان لن يحدث إلا مع مجموعة نصائح يسديها لهم، وبذلك يدفع فيهم ملكة الفطنة ويوقظهم من الغفلة التي تعمي بصيرتهم في الحياة، وهذا ما جعل نصائحه تتجاوز الدائرة الضيقة(أسرته) لتصطبغ بصبغة إنسانية عامة يمكن لها أن تتجاوز حتى عصر الشاعر وقبيلته.

يحذر عبدة بن الطبيب من الضغينة التي يعتبرها مدعاة للفرقة وقطع وشائج القرابة ونشر العداوة بين أفراد القبيلة؛ لأن خطرها أشمل وأعم على الناس، تبعا لذلك يستعمل الشاعر صيغة الأمر الملزم (ودعوا) وفيه

[1]- المفضليات، ص 146- 147.

[•]–**السمام**: جمع السم. **منقع**: معتق. **الأخدع**: عرق في الأذن إذا ضرب أجابته العروق. **الحران**: الشديد التلهب يخلى جوفه من حرارة الغيظ. **يشنع**: من الشنوع وهو الوجور.

حث على الترك والابتعاد عن هذا الفعل المشين الذي يؤذي النفس قبل إيذاء الأخرين، ولعل إصرار الشاعر تؤكده الجملة الموالية لصيغة الأمر (لا تكن من شأنكم) والتي تفيد دلاليا بوجوب الإعراض عن الضغينة التي تمضي بالإنسان إلى اتباع هوى النفس في مواجهة الأزمان الصعبة وتُغيب عنه العقل، فيستبد به الطيش ويأسره الجهل ويفقد أناته.

تستلزم الحكمة وسائل الإقناع بالحجة المنطقية والعقلية، ولأن عبدة بن الطبيب يتوجه بخطابه لبنيه بقصدية التأثير في السامع وإثارة جوانب العاطفة وإيقاظ النخوة والشهامة فيه مع ما يعرضه من نصائح وليرسخها في الذاكرة، فإنه يحشد كمًّا من الحجج المنطقية المستخلصة من تجاربه الواقعية ومن الذاكرة الأخلاقية الاجتماعية بغية تمكين خطابه من المتلقي.

لعل القرائن اللغوية التي يستند إليها هي التي أكتسب المعنى قوة الإيحاء والتأثير، تأمل معي ورود صيغة التوكيد المقترنة بالأداة (إن الضغائن للقرابة توضع) فكأن في حضور الأداة (إن) تأكيدا وإلحاحا على الفكرة تماشيا مع الرغبة النفسية الجامحة في ترسيخها، كونه يخشى على بنيه إيلام الضغائن إن حلت بهم؛ لأنها تشتت أمرهم وتقطع حبل الود بينهم، ذلك أن الضغينة موضعها من الإنسان القلب، والمرء عندما يملأه الغيض يغلب على رد فعله الطيش، بخاصة عندما تقترن الضغينة بذوي القربى[•].

يُشكل الشاعر صورة في غاية الدقة والتعبير عن المعنى عندما يجسد ما تحدثه الضغينة بين الأقربين، والصورة تقوم على رمزية اللغة، كما تعتمد على العقل في الربط بين أجزائها، تقوم فيها العلاقة بين فعلين معبرين عن حدثين؛ أما الفعل الأول فيعود على سرعة تفشي الضغينة بين الناس وتمكنها منهم ويكون رد الفعل عنيفا، وأما الفعل الثاني (المرتبط بالمشبه به) فيعود على حمل البعير على العدو وفيه نوع من الإكراه الذي ينتج عنه أيضا رد فعل عنيف من البعير، فالضغينة توجد في النفس بفعل فاعل يرجى من ورائها إفشاء النميمة وزرع الفتنة فتكون فوق طاقة المرء الذي يحملها وكذلك العدو المكره للجمل والذي يكون هو الآخر فوق الطاقة، فكلا المعنيان تبرز من ورائهما قصدية الفاعل لأجل بلوغ مراده.

(•)– يقول طرفة بن العبد في نفس المعنى:

وَظُلْمُ ذَوِي القُرْبَى أَشَدُّ مَضَاضَةً   عَلَى المرْءِ مِنْ وَقْعِ الحُسَامِ المهَنَّدِ.

ديوانه، ص 36.

تتضح صورة الفاعل (صاحب النميمة) في البيت الموالي مع الفعل الدال على العصيان والذي جاء بصيغة الأمر أيضا (واعصوا الذي يزجي النمائم)، فالنمائم وردت هنا بصيغة الجمع وذلك على سبيل التهويل والمبالغة في شأنها وفي مقاصد من يُزجيها بين الناس؛ لأن النمام في سعيه إلى نشر الفتنة يتخذ طريقا متسترا ليُضمر النميمة في أحاديثه فيحول واقع الناس إلى خراب ودمار وقد اشتعلت نار الفتنة بينهم وسوَّاهم القتال والتناحر بينهم وهو المشهد الذي عبر عنه الشاعر فنيا وذلك في مماثلته بين مُفشي النميمة وبين الذي يسوق النوق إلى أرض معشبة مخضرة وفي الصورة إشارة إلى وضع القبيلة قبل أن يدخلها النمام، فكأن الشاعر يقرن بين عطاء الطبيعة وحالة الاستقرار والأمن قبل أن تفترعها أفكار صاحب النميمة ليبث فيها سمومه ويُذيق قاطنيها العلقم.

تفرض التجربة منطقها على الأبيات من خلال حديث الشاعر عن هيئة مزجي النمائم، والذي يظهر في هيئة الإنسان الذي يسدي النصيحة بين الناس، ولعل صيغة المبالغة الواردة (منضحا) تزيد في رسم صورة فيها كثير من الرهبة والاحتراس من الإنسان النمام؛ لأن خطره أشد وقعا من العدو المقاتل كونه يدس السموم المعتقة وفي لفظة العتق دلالة على طول تدبيره وحمله للضغائن، فالضغائن تعتق كما تعتق الخمرة، فيكون مفعولها على الإنسان كحال شارب الخمرة المعتقة التي تذهب بالعقل فالمشابهة هاهنا قائمة على تجسيد المعنى المجرد من خلال الجمع بين شيء معنوي(الضغينة) وبين المادي (الخمرة)في صورة واحدة.

تخضع الأبيات لسلطة الهاجس الشعري الذي يهيمن على فكر الشاعر، وعلى ذلك نجد الصور الشعرية المشكلة للأبيات تحتكم إلى وشائج دلالية تزيد المعنى توكيدا، فانظر معي إلى طريقة تشكيل الصورة الشعرية حين يماثل الشاعر بين النمائم والعقارب وكلاهما جاء بصيغة الجمع وفيه دلالة الكثرة، كما أن الاثنين يتشابهان في الأثر والفاعلية؛ فالنميمة تجري في القلوب مجرى سم العقارب في الدماء، كما أنهما يخلفان أثرا ماديا يتجلى في التمكن من الإنسان الذي تكون محصلته الموت.

تتكفل اللغة الشعرية برسم مشاهد تزيد في كثافة المعنى، وبخاصة عندما تقترن بخاصية التكرار الذي يطغى على الفن الشعري[*]، والتكرار الصوتي تحققه عملية الاختيار للمفردات أو بالتعبير الأسلوبي عملية الانتخاب للألفاظ والمفاضلة بينها، واستخدام الأبنية اللغوية المختلفة استخداما خاصا [1].

---

[*]- استقر العرف النقدي على أن للشعر خصائص تنظيمية وتنسيقية تميزه عن أي بناء لغوي، وتحديد النسق إنما ينبع عادة من طغيان ظاهرة صوتية في ذلك التشكيل الشعري، والظاهرة هاهنا كامنة في التكرار الذي يتخذ ألوان مختلفة تبدأ من الفونيم الرئيسي والثانوي، بوصفه أصغر عنصر لغوي وتمر بالصيغة والتركيب وتنتهي بالنص الشعري. يُنظر: مصطفى السعدني ، المدخل اللغوي في نقد الشعر(قراءة بنيوية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د/ط)، 1987، ص106.

[1]- يُنظر: ابراهيم عبد الرحمان محمد، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1997، ص348-350.

يترك التكرار أثره في نفس المتلقي إلى حد ما، إذا كان في أبعاد ومسافات محددة. لأن المستويات الصوتية المتباينة في تكرارها وتفاعلها المتناسب والمتماثل أحيانا تشكل بعدا جماليا بل دلاليا في النص لأنها تتفاعل أحيانا مع الحالات الشعورية والنفسية إما للذات المرسلة أو للذات المتلقية أو هما معا.[1]

كما أن التكرار يترك أيضا أثرا على مستوى الدلالة والمعنى، لأن الكلمة المكررة قد تشكل مركز الثقل في نص من ناحية الدلالة، كما أن الحركة الظاهرة للكلمة والمتمثلة في أصواتها تنافس المعنى في رسالته، فلا يقتصر دور الرسالة اللغوية على المعنى دون الصوت[2] ، لأن الكلمة تفتح آفاقا للدارس وتساعده على ولوج عالم النص مرتكزا عليها، باعتبارها مفتاحا لفك رموزه والكشف عن مواطنه، وبخاصة إذا كان المبدع يكرر ما يثير اهتماما في نفسه ويشكل هاجسا في كيانه الشعري، فيرغب في نقله إلى نفوس المتلقين. والأمر نحسبه كذلك عند عبدة بن الطبيب في تكراره الفعل (يزجي) في حيز مكاني متقارب، زاده قربا التشابه الحاصل على مستوى الصورة بين التمائم والعقارب، يقوم تكرار الفعل هنا على أداء وظيفة دلالية ونفسية في آن واحد:

- أما الدلالية؛ فتكون مع تكثيف المعنى ونقله للمتلقي بشكل فيه نوع من المبالغة ومن ثمة التحذير من وَقعِ الفعل عليه، والمقصود بالفعل هاهنا تمكن الضغائن من القلوب.
- أما على المستوى النفسي فإن تكرار الكلمة يكشف عن حالة القلق والرفض لهذا السلوك الدخيل، والخوف على أبنائه من وقوعهم في المكيدة المدبرة بشر الضغينة (ليبعث بينكم حربا كما بعث العروقَ الأخدع).

يُركز الشاعر كثيرا على الصورة الشعرية، ويبدي حرصا فائقا على حسن تشكيلها، لإدراكه ومعرفته بقيمة الصورة وفاعليتها في توصيل المعنى وخلق الأثر عند المتلقي، وعلى ذلك نجده يكثف من المشابهة والمماثلة التي تعتمد على اللغة ودلالتها في رسم الصورة[*]والتي عادة ما تأتي بشكل مباشر مع الاحتفاظ

---

[1]-يُنظر: مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص(نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري)،دار الوفاء لدني الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1،(د/ت)،ص 69.

[2]-يُنظر: يوسف حسن نوفل، استشفاف الشعر، ص157 .

بقدر من الإيحاء يمنع الحرفية المحتملة[1] فتبتعد عن وسائل البيان المعروفة وتركز على الإيحاء فتجيء الصورة تبعا لذلك منسوجة وفق المعطيات التي تمنحها اللغة. والأمر ينسحب على طريقة تشكيل الصورة في هذا المقطع من قصيدة– وهي تقع في ثلاثين بيتا شعريا–عبدة بن الطبيب. فتأمل معي قوله[2]:

حَرَّانَ لَا يَشْفِي غَلِيلَ فُؤَادِهِ عَسَلَ بِمَاءٍ فِي الإِنَاءِ مُشَعْشَعُ

فالبيت —كما هو مبين– يخلو من وسائل البيان، ومع ذلك يقدم صورة لإنسان يمتلأ فؤاده غيضا و حقدا، وهو في لهفة عارمة لصب لهيب قلبه على الناس وكأن قلبه يتحرَّق شوقا لإيذاء الناس وإيلامهم، ثم يشبه حاله وقد استشرى في فؤاده الغيض والغل بحال الظامئ ،غير أنه يفوقه في شده الظمأ واللهفة في بلوغ الهدف؛ فإذا كان الظامئ يتوق لملاقاة الماء، فإن صاحب النميمة لا يروي ظمأه سوى النيل من الناس، وإن قابلوه بماء ممزوج بالعسل. فمعنى الصورة يومئ لإنسان يقابل الإحسان بالإساءة وفي ذلك دلالة على وضاعة الأصل والتجرد من القيم الإنسانية.

ببراعة فائقة تنم عن انسيابية في الفكر ينتقل بنا الشاعر من حالة خاصة إلى سلوك اجتماعي تتصف به جماعة قبلية بعينها، ولأن الفرد هو النواة المشكلة لنظام القبيلة، فإن الهيئة والسلوك الذي ينتهجه الإنسان في حياته يمثل صورة عاكسة لحال قومه، لأن الفرد بن بيئته وإليها يعود الفضل في تنشئته إما بطريقة سليمة وإما بشكل مشين وخاطئ، انظر كيف يقرن الشاعر بين اكتساب السلوك والفطرة الإنسانية التي طبع عليها الإنسان حين يقول[3]:

لَا تَأْمَنُوا قَوْمًا يَشِبُّ صَبِيُّهُمْ بَيْنَ القَوَابِلَ بِالعَدَاوَةِ يُنْشَعُ.

---

[*]– ويمكن تقسيمها إلى قسمين: الوصف والصورة الكنائية.

– فأما الوصف وفيه يرسم الشاعر الصورة بطريقة مباشرة بكلمات مشحونة بالعاطفة والانفعال. يُنظر: عبد الحميد بن صخرية، شعر الفقهاء في الأندلس(من القرن الخامس إلى نهاية القرن الثامن الهجري)، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي القديم، جامعة باتنة،2005 ، ص254.

– وأما الصورة الكنائية وهي التي تومئ إلى معنى غير معناها الأصلي، بمعنى أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى تاليه وردفه في الوجود، فيومئ إليه ويجعله دليلا عليه. يُنظر: الأزهر الزناد، دروس البلاغة العربية (نحو رؤية جديدة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1992، ص84.

[1]– عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنا، ط2 -1999، ص 177.

[2]– المفضليات، ص147.

[3]– نفسه، ص 147.

فسلوك الحقد يُربى عليه الإنسان حينما يكون في عهده الأول بالحياة، فالعداوة والبغضاء إنما يكتسبهما الإنسان ولا يولد بهما، فكأني بالشاعر على معرفة متكاملة بطبائع الناس وبأصل السلوك الإنساني ودوافعه، تبعا لذلك يحمل الجماعة القبلية مسؤولية رسم شخصية الإنسان.

يحاول الشاعر أن يجسد التحول الذي يطرأ على الإنسان في اكتسابه لسلوك ما، من خلال تحول مسار النص على المستوى اللغوي؛ ذلك أن الشاعر انتقل من الحقل الدلالي للأفعال الدالة على النصح والوعظ والتحذير(دعوا، اعصوا) في الأبيات الأولى إلى توظيف الأفعال الدالة على النهي والتنبيه مثل الفعل (لا تأمنوا) المقترن بالنهي وكأني بالشاعر يحذرهم من الأعداء وعلى ذلك جاء التحول اللغوي متناسب مع تطور المعنى وتدرجه في صياغة الحكمة؛ لأن الشاعر بدأ بالحث على ضرورة نبذ الضغينة والحقد وفي ذلك إشارة إلى روح الاتحاد وفي ذلك قوة وصلابة في مواجهة الأعداء والنيل منهم، ثم تحدث عن أثر هذا الفعل المكتسب على الإنسان.

أما من ناحية ترتيب أفكاره فإنه يحتكم إلى سلطة العقل، ألا تراه يقدم السبب فيتلوه بالنتيجة، أنظر إلى قوله[1]:

فَضِلَتْ عَدَاوَتُهُمْ عَلَى أَحْلَامِهِمْ وَأَبَتْ ضِبَابُ صُدُورِهِم لَا تُنْزَعُ.

جاء معنى البيت كنتيجة حتمية لما طرح من معنى في البيت السابق له؛ فالقوم الذين نشأوا على العداوة لا يمكن أن يكون للحلم مكان في صدروهم التي أصبحت تتملكها الأحقاد التي توجه أفعالهم، وكأن العدوان والإجرام صار لا ينزع من أفئدتهم، بل أصبحوا يجدون في العداوة راحة نفسية وهم يستسيغون النميمة وينشغلون بفعل الشر في تعديهم على الأخرين .

لا يمكن أن يوصف هؤلاء القوم إلا بوضاعة الأصل وقلة الحياء والمروءة والشجاعة، وهي فضائل لا يمكن أن تلحق بهم، ذلك ما عبر عنه الشاعر في قوله[2]:

قَوْمٌ إِذَا دَمَسَ الظَّلَامُ عليهمُ حَدَجُوا قَنَافِذَ بالنَّمِيمَةِ تَمْزَعُ

(1)- المفضليات ص 147.

(2)- نفسه، ص 147.

لا يظهر هؤلاء القوم إلا مع حلول الظلام؛ لأن غدرهم لا يكون إلا في الليل وفي ذلك الكناية عن الغدر والتخفي والخجل والحياء من مقابلة الناس لدناءة أفعالهم، تأمل قدرة الشاعر على الفائقة في رسم صورة تتلاءم وهيئتهم وانتفاء الفضائل عنهم (حدجوا قنافذ بالنميمة تمزع) فكأنهم وضعوا في الحدج على الإبل، والحدج مركب النساء لا الرجال، فهم بذلك فاقدوا الرجولة والشهامة لأنهم كالنساء المتخفيات في الهوادج.

جسدت الأبيات تجربة ذاتية صادرة عن إنسان خبير عارف بدسائس النفوس، ودوافع الأفعال، تتضمن معنى الوعظ والنصح ليستفيد منها أبنائه في الحياة من خلال الاستعداد الدائم لحدوث المصائب وذلك يكون بالتكاثف والتلاحم والاتحاد؛ لأن في ذلك قوة لا تقهر في مواجهة الأعداء، مع التأكيد على نبل الإنسان وشهامته والتمسك بالقيم الفاضلة.

ثانيا- التعبير عن الفكر

1- الصداقة

تحضر فكرة الصداقة[1] في الشعر العربي قبل الإسلام حضورا لافتا، ليس من ناحية الكم فحسب. بل من ناحية الكيف مع طريقة تعامل الشعراء معها فكريا وفنيا، وأيضا من حيث ارتباطها بتمتين وشائج التواصل بين أفراد القبيلة؛ لأنها تؤلف بين قلوبهم وتشد أزرهم في كفاحهم المتواصل مع معاندة الطبيعة لهم من جهة، ومن جهة ثانية التخفيف من صرامة النظام القبلي بما يفرضه من قوانين جافة تنتهك –في الغالب–الخصوصية الذاتية للفرد لصالح الخصوصية الجماعية للقوم.

لا يعترف القانون القبلي بالبقاء إلا للأقوى والأصلح، لأن من سنّه يعتقد أن بقاء أي تجمع قبلي مرتهن بالضرورة بمدى التآلف وروح الاتحاد بين أفراده، لا في استقلال كل فرد عن الآخر، ولأن توطيد العلاقات بين الأفراد يعني بالضرورة المشاركة الجماعية في التضحية التي تصدر عن رغبة جماعية في الحفاظ على الكيان القبلي .

يحافظ أي كيان القبلي على استقراره وتماسكه مع ما يبديه أفراده من تمسك بالأخلاق الكريمة والمثل العليا، لأن الفضائل تمثل الدستور الذي يحتكم إليه الناس في تلك الفترة، بل تعد ثابتا قارا من ثوابتها التي لا تسمح لأي كان بالمروق عنها.

بما أن الشعر يمثل بالنسبة للعرب الوعاء الذي يحمل في ثناياه قيم القبائل العربية، حتى عدّ الكتاب الذي يحتكمون إليه في الإحاطة بحقائق الأشياء، ولذلك جاءت صياغته الفنية لبعض القضايا الفكرية تنم عن وعي معرفي عند الشعراء بالقضايا التي تمس واقع الحياة الإنسانية وهذا ما أتاح للشعراء مع ما أتيح لهم من طرائق فنية بالإسهام في توضيح بعض القضايا وتصيرها أطرا حياتية يلتزم بها المرء لتكون له هاديا يساعده على تقويم سلوكه ليتلاءم مع النظام الاجتماعي السائد، ولينسجم مع الآخر مع ما يبديه من ألفة وحسن معاشرة ومودة التي توطد الصداقة بين الاثنين، هذه الفكرة التي جعلها الشعر أساسا للتواصل بين الناس.

---

[1]– الصداقة: مصدر الصديق، واشتقاقه أنه صدقه المودة والنصيحة . ينظر: ابن منظور، لسان العرب مادة (صدق)،233/10.

لا تستقيم الحياة الإنسانية إلا بمد أواصر الصداقة بين الناس والتي يجب أن تقوم على الأخلاق والقيم الإنسانية الفاضلة، من هذا المنطلق أخذت فكرة الصداقة بعدا تأمليا عند الشعراء، فحددوا شروط صلاحها، ووقفوا عند قيمتها وفضلها على الإنسان وعلى محيطه الاجتماعي في ذلك العصر، يقول عدي بن زيد[1].

عَنِ المرْءِ لَا تَسْأَلْ وَسَلْ عَن قَرِينِهِ   فكُلُّ قَرِينٍ بالمقَارِنِ يَقْتَدِي
فَإِنْ كَانَ ذَا شَرٍّ فَجَانِبْهُ سُرْعَةً   وَإِنْ كَانَ ذَا خَيْرٍ فقَارِنْهُ تَهْتَدِي
....
إِذَا كُنْتَ فِي قَوْمٍ فَصَاحِبْ خَيَارَهُمْ   وَلَا تَصْحَبِ الأَرْدَى فَتَرْدَى مَعَ الرَّدِي
وَبالعَدْلِ فَانْطِقْ إِذَا نَطَقْتَ ولَا تَلُمْ   وذَا الذَّمِّ فاذْمُمْهُ وَذَا الحَمْدِ فَاحْمَدِ
وَلَا تُلْحِ إِلَّا مَنْ أَلَامَ ولا تَلُمْ   وَبِالبَذْلِ مِنْ شَكْوَى صَدِيقِكَ فَامْدُدِ

يؤكد عدي بن زيد على أهمية الصداقة في حياة الإنسان؛ لأنها تعينه وقت الشدة وتفرج عنه كربه، وتؤنسه زمن يسر الحياة وإقبالها عليه، وبما أن لكل سلوك إنساني شروط ومقومات ودوافع وحدود، فقد بين الشاعر الشروط المثلى التي تبنى عليها الصداقة ولعل أهمها؛ حسن اختيار الصديق والذي يُعد شرطا أساسيا لاستمرارها.

ترتبط الصداقة بالجوانب المعنوية لحياة الإنسان، وما إن تهتز هذه الجوانب تُحدث صدعا وجرحا لا يندمل في حياة المرء، لأن ذلك يُشعره بالخيانة والغدر، وعلى ذلك يضع عدي بن زيد للمرء مجموعة من الشروط لعملية اختياره للصديق، وأما أول هذه الشروط فيتأسس على البعد الأخلاقي للإنسان والذي يُحدده انتساب الصاحب إلى أصول عريقة صنعت مجدها بترفعها عما يفسد الأخلاق ؛لأن الصداقة تمثل مظهرا عينيا للمتصاحبين (عن المرء لا تسأل وسل عن قرينه)، فالقرين هو الهادي بأفكاره وسلوكه في الحياة، ولهذا ينصح الشاعر من البداية على مصاحبة أفضل القوم وأخيرهم (فصاحب خيارهم).

يعدد الشاعر في الأبيات التالية الخصال الحميدة التي تمثل سمات المشتركة بين الناس والتي يتوجب حضورها بين المتصاحبين من ذلك؛ العدل، والصدق، والحمد، وكلها فضائل تشير إلى التحلي بالمروءة والشهامة، على ذلك نجد الشاعر يخصص لها مقاما عليّا، لأنه يدرك مدى فاعليتها في صلاح الفرد وبناء

[1]-ديوان، ص 106-107.

مجده المعنوي؛ فمن توشح بتلك الفضائل أمكنه بلوغ الحلم والأناة التي تُرّغبه على الدوام في التجاوز والصفح والذي يُرخي بدوره حبل الود ليحفظ للصداقة شموخها.

تعمل الصداقة على هداية المرء للدرب القويم، لأن معها تحضر المشورة في اجتياز مصاعب الحياة التي تختفي معها الذاتية، فاسحة المجال للعقل ليفرض منطقه على النفس والذي تتجلى قيمته بالنسبة للمرء مع سداد الرأي وحسن التدبر في مواجهة الأزمان الصعبة، يقول أبو حيان التوحيدي معدا فضائل الصداقة وأثرها على النفس في تبيان طرق الهداية: "أذهب في مسالك العقل، وأدخل في باب المروءة، وأبعد عن نوازي الشهوة، وأنزه عن آثار الطبيعة وأشبه بذوي الشيب والكهولة، وآدم إلى حدود الرشاد، وآخذ بأهداب السداد، وأبعد عن عوارض المرارة والحداثة[1].

الصداقة فكرة مثالية تبنى على النصيحة والإخاء وإظهار المودة[2]، تقوم على العقل وحسن التدبر، المشاركة في تحديد المواقف من قضايا الوجود، لأنها تحتكم إلى المشورة والاحتفاظ بالسر، إن حدث سوء تفاهم بين الصديقين، يقول أوس بن حجر[3].

وَلَيْسَ أَخُوكَ الدَائِمُ العَهْدِ بِالَّذِي يَذُمُّكَ إِنْ وَلَّى وَيُرْضِيكَ مُقْبِلَا
وَلَكِنْ أَخُوكَ النَّائِي مَادُمْتَ آمِناً وَصَاحِبُكَ الأَدْنَى إِذَا الأَمْرُ أَعْضَلَا

يعطي أوس بن حجر الصداقة بعد مثاليا قائما على أساس أخلاقي، جاعلا إياها حالة من اختبار نفس الصديق في البعد وفي القرب، فالصديق الحقيقي هو من يدخل دائرة الأخوة، وبذلك تتحول الصداقة إلى قرابة دم ولعلها أسمى درجات المصاحبة، والتي تظهر أكثر عندما يُجافي المرء كل من يذم صديقه.

إن الصداقة المثالية كما يراها أوس بن حجر تتجاوز العرف السائد حولها؛ لأن الصاحب المثالي هو الذي ينأ بنفسه عن صديقه في أمنه وراحته، لكنه يدنو منه مع عسر الحال وضيق الأفق وحلول المكروه به، فالصداقة ترتبط – على الدوام –بفكرة التضحية والتي يقول عنها[4]:

قَدْ كَانَتِ النَفسُ لوْ سَامُوا الفِدَاءَ بِهِ إِلَيْكَمْ سَمِحةً بالأَهْـــلِ وَالمَالِ

[1]– أبو حيان التوحيدي، الصداقة والصديق، ترجمة وتحقيق: ابراهيم الكيلاني، دار الفكر المعاصر، بيروت،ط2، 1998،ص 113.
[2]– ينظر: ابن منظور، لسان العرب، 133/10.
[3]– ديوانه، ص 92.
[4]– نفسه، ص 106.

يرسم أوس بن حجر صورة مثالية في حسن تعامله مع صديق له، وفيها يعبر عن نبل أصله وسماحة خلقه الكريم؛ لأن صداقتهما تستند إلى دعائم أخلاقية مكمنها النفس، وهذا ما جعله يفدي نفسه في سبيل صديقه، وفي ذلك أقصى مراتب الوفاء والمودة والتي تتضح أكثر مع تفضيل الصاحب على الأهل والمال وهما اللذان يمثلان أسمى درجات تعلق النفس في وجودها. كما أن المعنى الذي يعرضه الشاعر يكشف عن عظمة تضحياتهما المشتركة وإيثار كل واحد منهما لصديقه على حساب نفسه، ثم جعل الأهل والمال رهنا يفدي به صديقه، بيد أن القدر والموت لا يقبل هذه المساومة.

يبدو أن فكرة الصداقة تحولت إلى قضية هامة من قضايا الفكر قبل الإسلام؛ لأن معها تنكشف شبكة العلاقات التي تحكم البنية الاجتماعية والتي تقف كسدٍ منيع في وجه أي تفكك محتمل في النظام الاجتماعي العربي في تلك الفترة، والذي دعمه موقف الشعر من فكرة الصداقة، وهو موقف أقل ما يقال عنه أنه موقف أخلاقي يحرص الشعراء من خلاله على الحفاظ على تماسك المجتمع.

تأخذ فكرة الصداقة بعدا فلسفيا عند بعض الشعراء كما هو شأنها عند طرفه بن العبد الذي أبدع في التعبير عنها، من خلال إعطاءها صورة مشرقة ناصعة بمقارنتها مع معناها المضاد الذي يعطيها صورة قاتمة عند اقترانها بالخيانة والغدر والتخاذل في التضحية، يقول[1]:

فكمْ صاحبٍ قدْ كان لي غيرَ منصفٍ ... إذا جاءَه فَضْلِي أتاني جفاؤُهُ
سريعٌ تولِّيه بطيءٌ رجوعُه ... كثيرٌ تَجَنِّيهِ قليلٌ وفاؤُهُ
إذا ما استوى أمري تعوّجَ أمرُهُ ... وأعوجُ أحيانًا فيبدو استواؤُهُ
يقول إذا ما قلت: لا قال لي بلى ... مخالفةً في كل شيء أشاؤُهُ

يعرض طرفة بن العبد لتجربة خاصة تكررت معه في أكثر من موقف، ومع أكثر من صاحب يتضح ذلك مع حرف (كم)، وفي ذلك إظهار لتذمره من تجربته السلبية التي عبر عنها مع استخدام لفظة (صاحب)، فكأن الشاعر يقيم فصلا بين المصاحبة والصداقة.

تتضمن الصداقة مجموع الفضائل والقيم من ذلك؛ الإخلاص والوفاء والاعتراف بالفضل والتي قد تنتفي في المصاحبة؛ لأن الصاحب قد يبادل الفضل بالجفاء، والإقبال بالإدبار، والوفاء بالتخاذل، وهو

[1]- ديوانه، ص 144.

السلوك الذي يبدو الشاعر ناقما عنه؛ ليقينه بأن الحياة الإنسانية لا تستقيم به، هذا ما جعله يبادر إلى طلب صداقة إنسان تتوافر فيه كل القيم الأخلاقية الفاضلة حتى يكون بديلا لنفسه لما يتعرض له في مجتمعه.

تقوم علاقة الصداقة في منظور طرفة بن العبد على الثقة وإظهار المودة، وهما شرطان أساسيان لحدوثها، يقول:[1].

إذَا المرْءُ لَمْ يَبْذُلْ مِنَ الودِّ مِثْلَمَا   بذلتُ لهُ فَاعْـلَـمْ أَنِّي مُفَارِقُهُ

يجب على الإنسان أن يحدد شروطا في اختياره من يكون صديقا له، من ذلك رجاحة العقل، والإخلاص في الوفاء، والاقبال بالتضحية، وإظهار المودة، وهي فضائل إنسانية إن ظهرت في أي شخص فإنها تحمله على الجهاد في سبيل الإخلاص لمبادئه التي تحمي صداقته، يقول طرفة بن العبد[2]:

إذا المرءُ لم يَغْسِلْ مِن اللؤمِ عِرْضَـهُ   ولم يُنْقِهِ لم يُغْنِ عنه بهاؤُهُ

وإنْ هو لم يطلبْ صديقًا لنفسِه   فنادِ به في الناسِ هذا جزاؤُه

فالصداقة عند طرفة بن العبد ضرورة إنسانية يفرضها منطق الوجود والبيئة على وجه التحديد التي تُوجب على الإنسان التواصل مع الأخر وبذلك لا يمكن الاستغناء عنها؛ لأن الفرد يحقق معها إنسانيته، بيد أن هذه الصداقة يجب أن تكون قائمة على التضحية والإيثار والمودة، وهي ربما مفتقدة عند طرفه، وبخاصة عندما نعلم ما كان يعانيه من شعور بالألم في تطوافه البلاد بما فيها من قساوة الحياة، وما كان يحمله في ذهنه من هموم عصره، وما يملأ دواخل نفسه من آلام غرسها فيه موقف عشيرته منه، هذا الأمر حمله إلى التطلع الدائم إلى البحث عن الصداقة المثالية التي تتخذ من الأخلاق منطلقا لها.

اقتنع الشعراء بحاجة الناس إلى سند معرفي يوضح لهم بعض القضايا المرتبطة بوجودهم، والذي يسهل لهم طريقة التعامل مع الواقع؛ وبخاصة القضايا ذات البعد الفكري المجرد، وذلك نتيجة لغياب وعي فكري ملم بكنه تلك القضايا، ونحن نعلم بالواقع الفكري الذي كان يتأرجح بين المعرفة الدينية المبهمة وبين مصادر الثقافة الأخرى التي تعتمد على الموروث الاجتماعي الذي لا يتجاوز بعض العادات المتوارثة التي دخلت حيز المحظور، لأن العرف الاجتماعي يرفض رفضا قاطعا مناقشتها أو معارضتها، وبذلك يضع لها حدا لا يمكن تجاوزه.

---

[1]- نفسه، 174.

[2]- ديوانه، ص145.

اضطلع الشعر العربي قبل الإسلام بوظيفته المعرفية مكرسا إياها في تشكيل واقع فكري ينهض بالمجتمع من حالة الركود والسلبية إلى المشاركة الفاعلة في تشييد الصرح الحضاري والذي يبدأ ببناء علاقات اجتماعية إيجابية تضمن استمرارها مع المحافظة عليها بين منتسبي تلك الحضارة.

تنبني الصداقة المثالية أساسا على تلك المعادلة؛ لأنها الوحيدة التي تزيد في قوة المجتمع وتلاحمه، وبذلك تتحول إلى سلاح فاعل في يد أفراد المجتمع يواجهون به أزماتهم الكبرى مع ما يظهرونه من تكاتف وتحالف لصد كل الأخطار التي تتربص بكيانهم الاجتماعي الذي تقوم عليه القبيلة أو الوطن الافتراضي، ولعل لبيد بن ربيعة العامري أصدق من عبر عن المحافظة على العلاقات الإيجابية وترك ما خالف ذلك في قوله(1):

فَاقطعْ لُبَانَةَ مَنْ تَعَرَّضَ وَصْلُهُ وَلَشــرُّ واصلِ خُـــلَّةَ صَرَّامُهَا

وَأَحَبُ المجَامِلَ بالجزيلِ وَصَرْمُهُ باقٍ إِذَا ضَلَعَتْ وزاغَ قِوَامُهَا(*)

تتسم مواقف الإنسان العربي قبل الإسلام بالوضوح والصرامة في التعامل مع قضاياه، وذلك ما يؤكد عليه المعنى الذي يستلهمه لبيد بن ربيعة من تجربته الذاتية التي يجعلها منطلقا لصياغة حكمة فكرية تكون مرجعا للإنسان العربي في تلك الفترة، بل قد تأخذ بعدا إنسانيا عاما.

يستوقفنا الفعل (اقطع) الذي جاء بصيغة الأمر الملزم والذي يسترسل معه الشاعر في التأكيد المعنى المضاد ألا وهو الوصل الذي يقرنه بمعنى دال على السلبية (لشر)، وكأني بالشاعر يعلل لموقفه من الوصل حين تعتلق به المفاسد، فيذم من كان وصله معرضا للانتكاث والانتفاض؛ لأن الوصل في هذه الحالة قد يتحول إلى شر يؤذي من يرخي حبل الود.

يؤكد لبيد في البيت الثاني على الطبيعة البشرية التي يتخللها الخطأ والزلل في رحلة الحياة، بما أن الانسان تعترضه مجموعة من المواقف التي تسير به -في بعض الأحيان- لانتهاج الطريق الزائغ فيتخلى عن خلانه وأصدقائه، بيد أن تخليه –في الغالب- لا يعدو أن يكون عارضا، معللا الشاعر حكمه بأن الإنسان ينبع في سلوكه من أصل خيّر ومجامل ولأنه كذلك فلا يلبث أن يتغلب جانب الخير فيه عن الشر وعلى ذلك يجب على الطرف الثاني إظهار الود له ومساعدته على تجاوز حالة الجفاء العابر، والذي يكون أمرا متوقعا

(1)- ديوانه، ص 167- 168.

(*)-**اللبانة**: الحاجة، **الخلة**: المودة المتناهية.

تتجدد معه علاقة الصداقة لتبعث من جديد، مثلما تبعث الحياة في كل مرة في الوجود، وذلك ليتحسس الإنسان قيمتها.

يلتفت الشاعر إلى واقعه مجتزأً منه مشاهدا متحركة في غاية الجمال والروعة حين يجمع بين قضية معنوية (الصداقة) وبين صورة مادية، تأمل كيف يجعل من الصداقة في هيئة الناقة وقد أصابها الظلع؛ وهو مرض عارض يحل بها، وكأن بالعلاقة الإنسانية تصاب هي الأخرى بحالة من المرض والوهن الذي يحول دون استقامتها وما تلبث أن تعود إلى أصلها.

تتجاوز الصورة الشعرية هاهنا المعنى الظاهر لتحيلنا إلى معنى أعمق في نفس الشاعر يمكن أن يضئ المعنى العام للنص ويجلي عنه الظلمة، ليحيلنا إلى تلك العلاقة الحميمية بينه وبين ناقته؛ وهي رفيقة دربه في الأسفار، يُصدقها القول فيشكو إليها همومه ومواجعه وأحزانه، فتقابله بالأسف على حاله، وتشاركه الهم حين تجوب به الفيافي، وتجاوزه الهموم التي يستذكرها كلما حلّ بربع الخالي، أو رسم دارس، يقول لبيد مصورا تجاوب ناقته معه:[1]

بِطَلِيحِ أَسْفَارٍ تَرَكْنَ بَقِيَّةً مِنْهَا فَأَحْنَقَ صُلْبُهَا وَسِنَامُهَا

وَإِذَا تَغَالَى لَحْمُهَا وَتَحَسَّرَتْ وَتَقَطَّعَتْ بعدَ الكِلالِ خِدَامُهَا

تتداخل العلاقة في الصورة الشعرية بين الإنسان والحيوان (الناقة)، باعتبار الناقة هاهنا رامزة للإنسان في وفائها، ذلك الوفاء الذي يبادله لبيد بالوفاء والاعتراف لها بالفضل على مرافقتها إياه في حلّه وترحاله حتى وإن أظهرت تثاقلا، إلا أنه عارض لا تلبث أن تعود إلى ودّها معه.

وجد لبيد بن ربيعة في ناقته الصورة المثالية للصداقة، متخذا إياها معيارا يوجه به ضمائر الناس وعقولهم لتكون النموذج الأعلى الذي يُحتذى به في بناء علاقة الصداقة، وبذلك صارت ناقة الشاعر معادلا موضوعيا رامزا للإنسان المجامل والمضحي في سبيل الوفاء لمبادئه في لفتة فنية ماكرة.

لا يفوت الشاعر مع هذه الصورة أن يشير إشارة ضمنية إلى أصل الإنسان وإلى الطبيعة الإنسانية الخيرة المتسامحة الراغبة في الوصل وإقامة علاقات بينها وبين بني جنسها، فالمعنى إذا الذي يصبو إليه الشاعر يتلخص في الدعوة إلى التسامح وتفضيل الوصال على حساب الانفصال، ومن ثمة الاعتراف بالفضل ووضعه في المقام الأول قبل الإقبال على بتر العلاقة.

[1]- ديوانه، ص 168.

انصب جهد الشعراء في محاولة التأسيس لمشروع بناء إنسان متكامل الشخصية يساهم في المشروع الاجتماعي الذي يسوده الانسجام بين أفراده الحاصل عن طريق المودة والاحترام والوفاء، لتصبغ فيه العلاقات بصبغتها الإنسانية، إيمانا منهم بأن هذه الصبغة هي الحصن الذي يجعل من علاقتهم مترفعة عن الشوائب والأخطار التي تترصدها في الزمان.

2-العقل

شُغف الشاعر العربي بالبحث عن صورة المجتمع المثالي الذي يؤمن فيه الإنسان بقواه الكامنة في دواخله والتي ترفعه بين بقية المخلوقات وتميزه عنها، والتميّز هاهنا يكون بسداد الرأي والمشورة والتكيف مع ما يطرأ على حياته من مواقف وأحداث، وهذا الأمر يتوقف على رجاحة العقل وحسن تهذيبه، لأن العقل إذا أحسن المرء استغلاله يمكن أن يصبح المصباح المنير الذي يهتدي به صاحبه ويجنبه الضيق، ويعصمه من الزلل والطيش، ويأخذ بيده في المحن، فمادام هذا المصباح متوهجا فلا خوف على الإنسان وهو يجوب ظلمة الحياة الداجية[1].

استحوذ العقل (الفؤاد) على أحاديث الشعراء أخذا حيزا هاما من انشغالاتهم الفكرية، من منطلق كونه الملكة الهامة التي يتوقف عليها تكوين شخصية الإنسان وهو المرشد الأمين في التفكير السليم والهادي إلى نور اليقين الحق، ليعيش به الإنسان متزنا في حياته ويعينه على تجاوز الأزمات والمحن، يقول عنه أحد الباحثين: "يرجع العقل إلى وقار الإنسان وهيئته، ويكون حدّه أنه هيئة محمودة في الإنسان في كلامه واختياره وحركاته وسكناته"[2].

العقل زين وجمال للإنسان، وهو كالملك وخصال الإنسان رعيته، فإذا ضعف عن القيام إليها وصل الخلل إليها، وكل شيء له غاية وحد، والعقل لا غاية له ولا حد، وكل شيء إذا كثر رخص إلا العقل فإنه كلما كثر غلا، وصاحب العقل ميال إلى محاسن الأخلاق، معرض عن رذائل الأعمال، راغب في إسداء صنائع المعروف إلى الناس عامة، به يتبوأ الإنسان منزلته بين الناس، وفي فضل العقل يقول صاحب العقد

[1]- ينظر: وهب رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص264.

[2]- جميل صليبا العجم الفلسفي، ج2، ص 84.

الفريد: "وإذا كان العقل أشرف أخلاق النفس. وكان يقدر تمكنه فيها يكون سموها لطلب الفضائل وعلوها لابتغاء المنازل، كانت قيمة كل امرئ عقله، وحليته التي يحسن بها في أعين الناظرين"[1].

عرض الشعر العربي قبل الإسلام لمزية العقل وأهميته في حياة الإنسان، لأنه اعتبره الموجه والهادي إلى سبل معرفة حقائق الأمور، به يستطيع المرء أن يميز بين الطيب والخبيث، والنافع والضار، والخير والشر، يقول أمية بن أبي الصلت[2]:

كَفَى فَضْلَ عَقْلِ المرْءِ مَعرِفَةُ الَّذِي يَكُـونُ وَلَا يُسْـــتَتَبُ لِرَاغِبِ

وَفضلُ قنوعِ المرْءِ حَسَنُ أنصِـرَافِهِ عَنِ الشيءِ لَا سبُلٌ إليهِ لِطَالِبِ[*]

يرى أمية بن أبي الصلت أن فضل العقل على الإنسان عظيم، لأنه القوة الكامنة فيه والمميزة له بين كل المخلوقات (كفى فضل عقل) فهو الملكة التي يتحقق بها الوجود الحقيقي للإنسان في إدراكه لوجوده ولكينونته وما يحيط به في الكون.

لعل الشاعر يتحدث عن العقل المدرك والمميز والذي يمتلكه الإنسان بتكامل الفطرة والاكتساب، وبه يكون قادرا على التمكن من المعرفة، وهو الذي يقول فيه أرسطو: "إذا سلمنا بأن النفس تنشأ متأخرة عن الجسم، وأن أخر ما ينشأ من ملكات النفس هو ملكة العقل، إذا إننا نلاحظ أن هذه الملكة بطبيعتها هي أخر ما يتكون عند الإنسان، ولهذا كانت هي الخير الوحيد، الذي تطمح الشيخوخة إلى امتلاكه، وإذا سلمنا بذلك كله يتبين لنا أن ملكة العقل بحسب طبيعتها هي هدفنا واستخدامها هو الغاية الأخيرة التي من أجلها نشأنا" [3].

يتوقف شرط حصول المعرفة عند الإنسان على العقل، معرفة ما يصح ومالا يصح؛ لأنه يتيح لصاحبه معرفة القضايا الضرورية في الحياة، والمقصود هاهنا بالمعرفة الضرورية التمييز بين الظواهر وأشياء الوجود. يُمكن العقل الإنسان من إدراك حسن الأفعال و قبيحها، كما يمكنه من معرفة حدود طاقته الإدراكية (معرفة الذي يكون ولا يستتب لراغب).

[1]- ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تحقيق: محمد مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ،ط3، 1987، 182/2.

[2]- ديوانه، ص 29.

[*]-**راغب**: من الرغبة وهي هنا السؤال الطمع.

[3]- أرسطو طاليس، دعوة إلى الفلسفة، قدمه للعربية مع تعليقات وشرح، عبد الغفار المكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتابة، (د/ط)، 1987، ص 37.

كما أن العقل يدفع صاحبه إلى امتلاك الرغبة في تحصيل المعرفة والتي تكون بالكشف عن حقائق الأمور والإحاطة بها عن طريق مسائلتها، ومن ثمة يتذوق المرء حلاوة وصوله إلى الحقيقة –وإن كانت نسبية– التي تحقق بالوجود الفاعل لملكة العقل في حياة الإنسان.

ولأن المعرفة بحقائق الأمور تعتبر ثمرة ونتاج العقل الإنساني. فإن سعي الإنسان يجب أن لا يتوقف ويكتفي بما أتيح أمامه من معارف، بل عليه أن يحوز روح المساءلة وحب الاكتشاف وهي الروح التي عبر عنها الشاعر بالرغبة وهي أيضا التي تجعل المرء يحسن التصرف والتدبر مع قضايا الوجود، فينصرف عن الشيء الذي لا سبيل إليه أو المعرفة غير متاحة فلا يفني وقته في البحث عنها؛ لأنها تفوق إرادته وتسبق وجوده. وأما المعرفة الممكنة فهي التي تكون بحسب المدارك العقلية للإنسان وهي التي تكفل له الاستخدام الفعال لملكته، يقول أمية بن أبي الصلت في فضل صاحب المعرفة [1]:

وَليس ذُو العِلْم بالتَّقْوَى كَجاهِلِهَا   ولَا البَصِير كَأَعْمَى مَالَهُ بَصَرُ

تفرض المعرفة الدينية سلطتها في توجيه المعنى الشعري للبيت، وهذا ما جعل الشاعر يشكله تشكيلا يقترب من الحكمة التي تأخذ صبغتها الإنسانية العامة؛ وهي تقوم على أساس المفاضلة في المكانة والقيمة بين صاحب العلم وإن خصة هنا بالتقوى وبين الجاهل بالتقوى ثم يعقد مشابهة بين حالهما وبين البصير والأعمى.

يتجلى دور الصورة الشعرية في اجلاء المعنى وتقريبه من المتلقي، حتى ليبدو كأنه ماثل أمامه، هذا ما نقف عليه في المشابهة التي شكلها أمية بن أبي الصلت؛ فهو حينما يماثل بين الجاهل بالتقوى والبصير كأنه يُقرب منا الوضع الفكري للناس الذين يفتقرون للمعرفة الدينية، وهذا ما جعلهم يعيشون في حالة من العماء الفكري، فكأن الشاعر بخلق هذه الصورة إنما يطمح إلى محاولة بعث الوازع والرغبة في الناس لحثهم على المسارعة لامتلاك المعرفة طالما يمتلكون شرط حصولها والمتمثل في حضور ملكة العقل فيهم.

لعل ما يؤكد نية وقصدية الشاعر في مسعاه موقفه الذي يصرح به مع حضور أدوات النفي التي تستبق صدر وعجز البيت والتي تكشف عن موقفه الفكري والنفسي من واقع مجتمعه، وهو يقف على حاله واصفا إياه بالعجز والجهالة، وربما يقصد الجهالة الدينية السائدة بين الناس، لأن المعرفة الدينية تعتبر بمثابة المعرفة الممكنة إذا قيست بالمعارف الأخرى نظير ما كانت توفر الكتب السماوية من أسباب حصولها.

[1]– ديوانه ص 81.

يدين العلم بالتقوى في حصوله للعقل؛ لأنه الأداة التي تفصل بين الحق والباطل، وتفرق بين الخطأ والصواب، بل ويتجاوز ذلك حين يسير بصاحبه لمحاولة فهم الأشياء وحضورها في ذهنه، العقل الذي قال عنه أرسطو "أعني بالعقل ما تتفكر به النفس وتعقل المعاني، وهذا العقل له عدة أحوال[*]. يطلق على كل منها عقلا؛ هو العقل الهيولاني والعقل بالملكة والعقل بالفعل والعقل المستفاد"[1].

يتضح جليا أن أمية بن أبي الصلت كان على دراية بطرائق تحصيل المعرفة وامتلاكها والتي تظهر مع القيمة والفائدة الواقع أثرها على صاحب المعرفة؛ لأن معها يكتسب العارف حصانته ومنعته في الحياة، فيحيط معرفيا بوجوده ومصيره ورسالته الوجودية التي ترغبه في حياته وتنزع منه الرهبة والخوف من الفناء، وعلى ذلك يكون صاحب المعرفة في مقام رفيع لا يستوي فيه مع الإنسان الذي لا يمتلك المعرفة[**] وربما يكون هذا الموقف من الشاعر تجاه العلم والمعرفة راجع إلى ثقافته الدينية المستوحاة من الكتب السماوية.

لا يتوقف دور العقل في المعرفة الشعرية عند الحدود التي أشار إليها أمية بن أبي الصلت، بل تراه يُقوِّم سلوك الإنسان، فينهاه عن ارتكاب المظالم، ويدعوه إلى الحلم وحسن المعاملة، ولهذا اقترن العقل عند العرب بالحلم والمروءة والعدل والجود، وبذلك اقترنت كل الفضائل الحميدة عندهم بالعقل أو ما يعرف بالفؤاد، لأنه الهادي في الحياة والمبصر بالأمور والدافع إلى إتباع سبل الخير، وهو الذي يرى فيه طرفة بن العبد وسيلة الرشاد التي لا يستغني عنها المرء حين يقول[2]:

فالهَبِيــــتُ لا فــــؤادَ لهُ وَالثَّــــبِيتُ ثَبْــتُهُ فَهَمُـــهُ[***]

(*)– العقل الهيولاني: هو حالة للقوة النظرية لا يكون لها شيء من المعلومات الحاصلة، وذلك للصبي الصغير، ولكن فيه مجرد الاستعداد، فحده أنه قوة للنفس مستعدة لقبول ماهيات الأشياء مجردة عن المواد. وبها يفارق الصبي الفرس وسائر الحيوانات لا بعلم حاضر ولا بقوة قريبة من العلم. وأما العقل بالملكة وهو ما ينتهي إليه الصبي عند التمييز وحده أنه استكمال العقل الهيولاني حتى يصير بالقوة القريبة من الفعل، وأما العقل بالفعل فإنه استكمال للنفس بصورها أي صور معقولة حتى متى نشأ عقلها أو أحضرها بالفعل، وأما العقل المستفاد فهو أن تكون تلك المعلومات حاضرة في ذهنه وهو يطالعها ويلابس التأمل فيها، وهو العلم الموجود بالفعل الحاضر، حد العقل المستفاد أنه ماهية مجردة عن المادة المرتسمة في النفس على سبيل حصول من الخارج. يُنظر: أبو حامد الغزالي، معيار العلم في المنطق، شرحه: أحمد شمس الدين. دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1990، ص 278.

(1)– أرسطو، كتاب النفس، ترجمة أحمد فؤاد الأهواني، راجعة على اليونانية جورج شحاته قنواتي، عيسى البابلي الحلبي، ط1، 1949، ص 108.

(**)–هناك تشابه كبير بين المعنى عند أمية بن أبي الصلت وبين ما ورد في النص القرآني، من ذلك ما ورد في قوله تعالى: " قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُولُو الْأَلْبَابِ) [الزمر: الآية 9]. وقوله تعالى أيضا: " يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا قِيلَ لَكُمْ تَفَسَّحُوا فِي الْمَجَالِسِ فَافْسَحُوا يَفْسَحِ اللَّهُ لَكُمْ وَإِذَا قِيلَ انشُزُوا فَانشُزُوا يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ". [المجادلة الآية 11]

(2)– ديوانه، ص81.

(***)– **الهبيت**: الذي قلبه ضعيف، وعكسه الثبيت وهو ذو القلب القوي. **الفهم**: هنا بمعنى القلب.

للفَـــتَى عقْلٌ يَعِيــشُ بِهِ   حَيْثُ تَهْدي سَاقَهُ قَدَمَــهُ

يمثل العقل الوجود الحقيقي للإنسان عند طرفة بن العبد، لأنه يبرز مع سلوك الإنسان، وهو ما جعله ينفيه عن الهبيت الذي يغلب على أفعاله الطيش والتهور الناتج من عدم إدراكه عواقب سلوكياته، وفي المقابل يعترف بوجود العقل عند الإنسان الثابت في تصرفاته، لأن صفة الثبات في الإنسان إنما تعود لملكة العقل التي تتحكم في سلوك وتوجه رد فعله في المواقف الصعبة.

كما يشير طرفة إلى قضية مهمة، ألا وهي فكرة الفهم الذي يحصل بالعقل والذي يؤدي بالإنسان لمعرفة وجوده في الكون، وبه يفهم علاقته بموجوداته، ولكي يجسد طرفة بن العبد فكرته فنيا يلجأ إلى المبدأ التقابل والتضاد في المعنى تماشيا ومسايرة لمنهج التفكير السائد في عصره، بغية إجلاء الصورة التي تكشف عن فضل العقل على الإنسان، والذي يحقق به نضجه النفسي والذهني، لأنه يوصل إلى القدرة على الاتزان والتعامل مع الأمور بواقعية وبمنطقية.

كما أن الإنسان يصل بالعقل إلى إدراك مثله العليا، لأنه يرشد المرء إلى الحفاظ عليها ومن ثمة المحافظة على قيم قبيلته، كما يرسم له طريق الهداية ليهتدي به إلى حقائق الأمور، يقول طرفة بن العبد[1]:

وَكَمْ مِنْ فَتَى ســاقِطٍ عَقْلُهُ   وَقَدْ يُعْجَبِ مِنْ شَخْــصِهِ

وَآخَــرَ تَحْسَبُهُ أَنْــوَكاً   وَيأْتِيــكَ بِالأمرِ مِنْ فَصّــه

يميل البيتان من حيث المعنى إلى الحكمة المتأتية من المعرفة بطبائع الناس الذين يصدرون أحكاما مسبقة على الإنسان من خلال مظهره، متجاوزين الرجوع إلى اللب أو العقل الذي يمثل المعيار الحقيقي لهذه الأحكام، فكأني بالشاعر يحث على البحث عن الجوهر في الإنسان، لا الاهتمام بالشكل والهيئة؛ لأن قيمة الإنسان إنما تتحدد مع جوهره، وعلى ذلك تجده يقابل بين صورتين لشخصين متضادين من حيث الجوهر ومن حيث الصورة، فأما صاحب العقل فنبيه عارف بالأمور (يأتيك بالأمر من فصه)، وأما ضده فيعجب الناس بصورته الخارجية مع أنه عاجز عن إدراك المعرفة حتى أبسطها مع عدم فهم الجلي الظاهر من الأمور.

يحث الشاعر على ضرورة الاقتداء بالجوهر الذي يحدده بالعقل والذي يُمكِّن صاحبه من حسن تدبر الأمور، "العاقل أيضا هو الذي يعرف كيف يكبح جماح شهوات نفسه، ويعرض عن كل ما يجاوز نطاق

(1)- ديوانه ص 60.

قدرته، ويوقعه في المهالك... والعاقل أخيرا هو الذي يتقيد بالذوق والعرف العام، أو بأحكام القيم المقبولة في زمانه"[1].

يرتبط العقل بسداد الرأي والحكمة في التعامل مع الأمور، وذلك بالاتزان والثبات في الفعل وفي رد الفعل، وهي الصفات التي لحقت بالحكيم في الفكر العربي قبل الإسلام، فيقال لصاحب العقل بالحليم، ويكنى فاقده بالجاهل، يقول النابغة الذبياني[2]:

ضَلَتْ حُلُومُهُمُ عَنْهُمْ وَغَرَّهُمُ سَنُّ المعَيْدِيِّ في رَعْيٍ وَتَعْزِيبِ

يشبه الشاعر فاقد العقل بالإنسان الضال والتائه عن جادة الصواب، تأمل معي صيغة التصغير في لفظ (المعيدي) والتي وظفها على سبيل التحقير والحط من قيمة الذي لا يرجع في أفعاله إلى العقل ليقوّمها ويُعدّلها، لأن غياب العقل يمضي بالإنسان إلى المهالك.

يلجأ النابغة الذبياني إلى اللعب على وتر الإيقاع ليؤثر في المتلقي، فإذا كانت صيغة التصغير قد عبرت عن المعنى بشكل يفصح عن المقدرة الفنية التي يحوزها الشاعر، فإن تتابع حركة الضم (حُلُومُهُمُ) فيها دلالة القوة والرفعة في المكانة لمن يتصف بالحلم، فكأن النغمة الموسيقية المصاحبة للمعنى هي التي زادت من صفة الحلم علوقا ورسوخا في النفس؛ لأن الموسيقى تعتبر من أهم جوانب البناء اللغوي للشعر، وتتأتى أهميتها في كونها من أبرز الأدوات بل أكثرها جوهرية في التشكيل الجمالي للشعر، فلا هي زينة أو حلية صورية خارجية تضاف تعسفا للشعر، إنها بنية من بنياته ووسيلة تكتسب مشروعية وجودها من قوة إيحائها وتعبيرها عن أسرار النفس المبدعة وخباياها.

أدرك النابغة الذبياني قيمة الصوت في أداء وظيفته المتعلقة أساسا بالتأثير في المتلقي، وهو لا يخرج في هذا عن العادة الفنية للشعراء العرب في النسيج الشعري والذين يقول عنهم ابن جني:" إن العرب خصوا المعنى القوي باللفظ القوي وأنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها"[3].

[1]- غسان صليبا، المعجم الفلسفي، 2/ 90.

[2]- ديوانه، ص 49.

[3]- ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د/ط)، 1952، 64/1-65.

كما أن الشاعر لا يحيد عن رسالة الفن وطموح مبدعه، "ذلك أن المبدع بما يوفره في عمله من إيقاع، يتوصل إلى كسب مودة المتلقي، ويحمله إلى متابعته حتى نهاية العمل، بما يساعد عليه الإيقاع من تحطيم الفواصل بين شعور المبدع وشعور المتلقي، فيتيح له الدخول معه في عالم شعوري وافر"[(1)].

تزيد الصورة الشعرية عند النابغة الذبياني المعنى وضوحا؛ فهو حينما يشبه المتخلي عن الحلم بالرجل الذي يبيت ماشيته في المرعى، وعلاقة المشابهة بين الاثنين تقوم على أساس الاعتزاز بحسن الحال والأمن، بيد أن هذا الموقف يعد طيشا وغيابا للتفكير في العواقب والذي قد يكلف صاحبه الكثير.

قد يحيل العقل أيضا إلى الوفاء بالعهد وتجنب الطيش والخيانة التي يعتبرها العرب سلوكا شاذا يذم صاحبه ويحمل الناس على اجتنابه لفقدان الثقة فيه، لأن الوفاء بالعهد يجب أن يكون نابعا من العقل ويجب أن يلتزم المرء به حتى لو ضُرب مع عدو، وفي هذا الصدد يُورد النابغة الذبياني قصة الرجل والحية[(*)] والتي يشير فيها إلى خيانة العهود والمواثيق، وغياب العقل، يقول[(2)]:

كَمَا لَقِيتُ ذَاتُ الصَفَا مِن حَلِيفِهَا   وَمَا انْفَكَتْ الأمثالُ فِي النَّاسِ سَائِرَه
فَقَالَتْ لَهُ أَدْعُوكَ لِلْعَقْلِ وَافياً   وَلَا تَغْشَنِّي مِنْكَ بالظُّلمِ بَادِرَهْ
فَوَاثَقَهَا باللهِ حِينَ تَرَاضَيَا   فَكَانَتْ تَدِيه المَالَ غِبًّا وَظَاهِرَهْ
فَلَمَّا تَوَفَّى العَقْلَ إلَّا أَقَلَّهُ   وجَارَتْ بِهِ نَفسٌ عن الحَقِّ جَائِرَهْ

(1)- محمد النويهي، الشعر الجاهلي 39/1.

(*)-يذكرها العرب في أشعارهم وتروى: "عن اخوين كانا فيما مضى في إبل لهما فأجدبت بلادهما، وكان قريبا منهما واد فيه حيّة قد حمته من كل أحد فقال أحدهما لأخيه: يا أخي لو أتيت هذا الوادي المكلىء فرعيت فيه إبلي فأصلحتها، فقال أخوه: إني أخاف عليك الحية، ألا ترى أن أحد لم يهبط ذلك الوادي فأهلكته ! قال: والله لأفعلن فهبط ذلك الوادي فرعى إبله زمانا ثم إن الحية نهشته فقتلته، فقال أخوه: والله ما في الحياة خير بعد فلان ولأصلن الحية فأقتلها أو لأتبعن أخي فهبط ذلك الوادي فطلب الحية لقتلها... فيزعمون أن الحية قالت له –هذا مثل– أليت ترى أني قد قتلت اخاك، فهل لك في الصلح فأدعك في هذا الوادي، فتكون به وأعطيك ما بقيت دينارا في كل يوم؟ قال: أفاعلة أنت؟ قالت: نعم، متحلف لها، وأعطاها العهود والمواثيق لا يضرها، وجعلت تعطيه كل يوم دينارا، فكثر ماله، ونمت إبله، فكان من أحسن الناس حالا ... = ثم إنه ذكر أخاه فقال: كيف ينفعني العيش وأن أنظر إلى قاتل أخي ! فعمد إلى فاس فأخذها ... فضربها فأخطأها، فدخلت الحجر ووقعت الفأس في الجبل فوق جحرها فأثرت فيه... فقالت ما هذا؟ فاعتل عليها، فقالت: ليس بيني وبينك بعد هذا إلا العداوة، فقد علمت ما أردت، فخذ حذرك مني، واخرج عني، إني قاتلتك فقال لها، أعطيني بقية الدية فأبت فلما رأه ذلك وتخوف شرها ندما، فقال لها: هل لك ان نتوافق ونعود إلى ما كنا عليه؟ فقالت كيف أعاودك وأجد أثر فأسك، وأنت فاجر لا تبالي العهد" ينظر: ديوان النابغة الذبياني، هامش ص 154، 155.

(2)- نفسه، ص 155.

يعود النابغة الذبياني إلى الموروث الشعبي ليستثمر مقولاته ذات البعد القصصي، ليبدع صورة ذات مغزى وهدف إنساني، يذم من خلالها الإنسان المخلف بالعهود، وفي المقابل يعطي صورة أخرى للتمسك بالعهد ومحاولة التكفير عن الذنب والمعصية.

تدور فصول القصة بين الإنسان الذي يرمز فيها للخطيئة والطمع ونقض العهود ومن ثمة الغدر، وبين الحية وهي البديل المعبر عن الوفاء وحسن التصرف من خلال الاعتراف بالجرم، وكأني بالنابغة الذبياني يهدف إلى تبليغ أكثر من رسالة مع هذه القصة، فأما الرسالة الأولى؛ فيتلخص هدفها في الشكوى من الألم الذي يحدثه الإنسان بغدره والذي يكون وقعه على المغدور أشد مضاضة وفتك من الألم الناتج عن السم، لأن آثاره تصيب النفس قبل الجسد.

وأما الرسالة الثانية ؛ المأمولة من توظيف القصة فتتعلق بالاعتراف بالفضل لصاحب العهد والعقل وإن كان عدوا، على ذلك تجد الشاعر يمجد الحية؛ لأنها صوت الحكمة وصورة العقل، وهي التي تدعو إلى عقد الصلح (أدعوك للعقل)، رغم أنها تمتلك وسائل الفتك بمن تعقد معه الصلح، بيد أنها تفضل الجنوح إلى السلم والأمن لها ولغيرها والذي لن يتحقق إلا بترك الجهل والغضب والتغلب عليه، وقد أشار إليه بلفظة العقل، وأما غياب العقل، فتحل محله النفس الصورة الأخرى المجسدة لطغيان الغريزة والطيش (وجارت به نفس عن الحق جائرة) و هي التي يقترن بها الجور الدال على السطو والتجبر على الأخر ومن ثمة إيذائه، وهو السلوك الذي ينفر منه الشاعر صوت الإنسانية المثالي.

إن التكرار الحاصل على مستوى الأصوات(جارت/جائرة) هو الذي يكشف عن هواجس الشاعر في رفضه لسلوك نقض العهد الطاغي على قومه ، لأن الكلمة المكررة في البيت هي التي تمثل مركز الثقل الدلالي في النص. كما أن اللفظ المكرر من شأنه أن يهز النفس المتلقية ويحملها على الاهتمام به أكثر من الألفاظ الأخرى.

يترك التكرار أثرا جماليا يجسده ذلك الجرس الذي تحدثه الحروف المكررة كليا أو جزئيا، القيمة الجمالية تتحقق من خلال ذلك التأثير النفسي الذي يجعل المتلقي ينصهر عاطفيا في وجدان الذات المرسلة، يقول أبو هلال العسكري " إن للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها، والمتشابهات والمتضادات، وما جرى مجراها،

تحريكا وإبلاغا بالانفعال إلى مقتضى الكلام، لأن تناظر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين، أمكن في النفوس موقعا من سنوح ذلك، لها في الشيء الواحد"[1].

والشاعر حينما استحضر قصة الحية، كأني به أراد من وراء ذلك كسر أفق التوقع المجتمع وزعزعته، لأنه تعوَّد على إلحاق صفة الغدر والإيذاء بالحية. بيد أنها تحولت إلى رمز للعقل والحكمة والتمييز بين الخيِّر من الأفعال وبين السلوك الذي يُضمر الشر بين طياته.

ارتبط ورود العقل في الشعر العربي قبل الإسلام بسداد الرأي، وحسن التدبر في شؤون الحياة، وعلى ذلك حاول الشعراء إرجاع كل السلوكيات الحميدة للفرد للعقل باعتباره مصدرها ، لأنه يعين الإنسان على التبصر بأفعاله التي تحمله على الحفاظ على قيم وفضائل مجتمعه التي تزيد في ترسيخ فكرة المجتمع الفاضل الذي ينبذ الطيش والجهل في مقابل الإشادة بالحلم والأناة والتي تعد مظهرا من مظاهر الخير في الإنسان، وهي الفكرة التي سنقف عندها في العنصر الموالي من منطلق وقوف الشعر العربي عندها.

3-الخير والشر

لقد كانت القيم الخلقية عند العرب قبل الإسلام تقوم على أساس الصورة المثالية التي يجب أن يكون عليها الإنسان، ولذلك ترى المرء يسعى لبلوغ هذه الغاية، بغية تأكيد إنسانيته التي ترجع إلى أصلها الخير الرافض لكل سلوك يخالف قيم جماعته الإنسانية التي يشاركها في المكان والزمان، والخير لا تبرز قيمته إلا إذا تباعد وتسامى صاحبه عن ارتكاب المقابح المؤذية التي تحمل الإنسان على الاتصاف بالشر، الذي يتربص بالنفس فيغريها بتجاوز القيم الأخلاقية الفاضلة لأي تجمع بشري، ليكون ندا معارضا لسلوك الخير.

فالشر والخير متلازمان يسيران جنبا إلى جنب، يمارسان وجودهما وفق ما تمليه الإرادة الإنسانية، لأن الإرادة هي التي تحدد سلوك الإنسان فتدفعه إلى المحامد وفعل الخير ومنه الشعور بالإشباع النفسي كنتيجة لتحقيق مسعاه، وهي أيضا التي تدفعه لارتكاب المقابح ومخالفة الطبيعة الإنسانية، يقول ابن مسكويه: "والأشياء الإرادية التي تنسب إلى الإنسان تنقسم إلى الخيرات والشرور وذلك أن الغرض المقصود من وجود الإنسان إذا توجه الواحد منا إليه حتى يحصل هو الذي يجب أن يسمى به خيرا أو سعيدا، فأما من عاقه عنها عوائق أخرى فهو الشرير الشقي، فإذا الخيرات هي الأمور التي تحصل للإنسان بإرادته وسعيه في الأمور

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار العرب الاسلامي،بيرؤت،لبنان،ط2، 1982، ص46.

التي لها أوجد ومن أجلها خلق، والشرور هي الأمور التي تعوقه عن هذه الخيرات بإرادته وسعيه أو كسله وانصرافه"[1].

يمثل الخير الغاية والطموح الإنساني للعود لأصله الذي خلق فيه، ألا وهو الأصل الخيِّر، بينما الشر هو الفعل المعارض للطبيعة الإنسانية والذي تجسده المعوقات التي تحول بين الإنسان وفعل الخير. ترتبط المعوقات عادة بالغريزة وبشهوة النفس الإنسانية، كما قد تعود إلى المحيط الاجتماعي ودور النشأة في رسم معالم الشخصية؛ لأن منظومة العقل وما اكتسب من معارف وعلوم تفعل نظام السيطرة والتحكم بالسلوكيات والأفعال اليومية فهي التي تُمكّن الإرادة الإنسانية من إتباع مسالك صحيحة، كما أن تأثيرها قد يكون مخالفا فتضعف السلوكيات القويمة وتترك الهيمنة على الذات للأفعال الغريزية ليسلك المرء مسالك الشر طمعا في تحقيق مكاسب خاصة حتى وإن بلغ آذاها المجتمع.

تقترن القيم والفاضل عند العرب قبل الاسلام -دوما- بفعل الخير والسعي إليه، وهم في ذلك يتمثلون ويحاكون صورة العطاء الذي تجود به الطبيعة، ذلك ما عبر عنه فنهم الشعري الذي نظر للقضية من زاوية فكرية يغلب عليها التأمل، فنظروا إلى الخير والشر على أساس تلازمهما، بل جعلوهما يتبادلان المواقع في الوجود مجسدان صراعا أزليا لا يكاد يُحسم لصالح واحد منهما؛ فكلما كان شر تلاه خير، وكلما حل خير إلا وأعقبه شر، يقول النابغة الذبياني[2].

لَهُمْ شِيمَةٌ لَمْ يُعْطِهَا اللهُ غَيْرَهُمْ مِنَ الجُودِ والأحلامُ غيرُ عَوَازِبِ
مَحَلَّتُـــهمْ ذاتُ الإِله وَدِينُهُـمْ قَوِيمٌ فما يَرْجُونَ غَيْرَ العَوَاقِبِ
....
ولا يَحْسَبُونَ الخَيْرَ لَا شَرَّ بَعْدَهُ ولا يَحْسِبُونَ الشَّرَّ ضَرْبَةَ لَازِبِ

يقدم الشاعر لهؤلاء القوم وصفا دقيقا يقترن بفعل الخير والسعي إليه وهم مطبوعون على ذلك (لهم شيمة)؛لأن الله وهبهم حسن الخُلق الذي لا يماثلهم فيه أحد؛ أحلامهم حاضرة لا تفارقهم (الأحلام غير عوازب)، وحضور العقل هاهنا يمثل صورة من الصور الخير وتجلياته في الإنسان.

[1]-ابن مسكويه، تهذيب الأخلاق في التربية، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 10-11.

[2]- ديوانه، ص 46- 48.

فالعقل أساس المعرفة بحقيقة الوجود ومن ثمة فإن التفريق بين الخير والشر اللذان يبدوان متلازمان في الوعي الفكري للناس فلا خير يطول ولا شر يزول، وهذه الحقيقة ربما تكون مرجعيتها دينية، لأن هذه المرجعية ساهمت في تشكيل معرفة حول الخير والشر حسب الشاعر (ودينهم قويم لا يرجون غير العواقب). ولهذا نجد تهافتهم على الخير لا ينقطع، لأنه بالنسبة إليهم سبيل الخلاص والنجاة.

بذلك تتأكد فكرة الطبيعة الخيرة للإنسان، من خلال رغبته في تجنب الشرور والتحلي بالخير، يقول المثقب العبدي[1]:

وَمَا أَدْرِي إِذَا يَمَّمْتُ وَجْهاً   أُرِيدُ الخَيْرَ أَيُّهُمَا يَلِينِي
أَأَلْخَيْرُ الَّذِي أَنَا أَبْتَغِيهِ   أَمِ الشَّرُّ الَّذِي هُوَ يَبْتَغِينِي
دَعِي ماذَا عَلِمَتْ سَأَتَّقِيهِ   وَلَكِنْ بِالمغَيَّبِ نَبِّئِينِي

تعكس الأبيات بصدق سعي الإنسان من أجل الحفاظ على قيمة الخيرة والتمسك بها (أألخير الذي أن أبتغيه)، فالمرء هو الذي يلاحق الخير ويتتبع خطواته، أما الشر فهو الذي يُطارد الإنسان ليحول بينه وبين الخير؛ ذلك أن الإنسان في ملاحقته للخير إنما يلاحق زرع الطمأنينة في نفسه ونفس الأخرين، وبذلك يكون هدفه الأسمى الذي لا يرجى منه أي إحسان، بل يكون لأجل الخير لذاته، لأن الخير إذا ارتبط بمقابل أو فوائد تجتني منه يكون خيرا ناقصا، وفي ذلك مخالفة له؛ وهو الذي يشترط على فاعله الطهارة والخلو من الشوائب أو كما يقول طرفه بن العبد[2]:

ولا خَيْرَ فِي خَيرٍ تَرى الشَّرَّ دُوَنهُ   ولا قَائِلٍ يَأْتِيكَ بَعْدَ التَّلَدُّدِ

يبدو هذا النوع من الخير ليس ثابتا عند طرفة بن العبد ولا هو مطلق، إنما هو جزئي لا يخلو من شائبة الشر، وهو بذلك لا خير متحقق من ورائه، لأنه ليس طاهرا ولا نبيلا، وإنما يقترن بشوائب تحط من قيمته، فلا يرقى إلى الخير المطلق، وهو النوع الذي يقول عنه ابن مسكويه: "والخيرات منها ما هو على الإطلاق ومن ما هو خير عن الضرورة والاتفاقات التي تتفق لبعض الناس وفي وقت دون وقت، وأيضا منها

(1)- ديوانه، ص 212- 213.
(2)- ديوانه، ص 40.

ما هو خير لجميع الناس ومن جميع الوجوه، وفي جميع الأوقات، ومنها ما هو ليس بخير لجميع الناس وفي جميع الوجوه"[1].

بما أن الخير المطلق الذي يتحدث عنه بن مسكويه لا يمكن أن يتحقق على أرض الواقع، لأن وجود الشر ضرورة دنيوية، مثلما كان وجود الخير أيضا ضرورة ، يعلل الجاحظ استحالة تحققه بقوله: "لو كان الشر صرفا هلك الخلق، أو كان الخير محضا سقطت المحنة وتقطعت أسباب الفكرة، ومع عدم الفكرة يكون عدم الحكمة"[2].

لا يكون الإحساس بالخير إلا بوجود الشر حتى تتحدد قيمة الخير ،لأن أفعالنا في الوجود تقاس بما يقابلها من أفعال شريرة، لأن الإنسان ينهى نفسه عن فعل الشر بفعل الخير ذاته، لأن أفعال الإنسان إما خيرة وإما تقوم على الشرور.

ربما قصد طرفة بن العبد بالخير الذي يسعى إليه الإنسان الخير الأفضل الذي يرجو منه الحفاظ على القيم، والإحساس النفسي بالرضا بعد القيام به، فكأن النفس هي المعيار المحدد لقيمة الخير ودرجته، ولما كانت النفس هي الحكم على قيمة الخير، فإنه لا يتحقق إلا في النفوس التي تعود إلى أصل شريف يمجد الخير ويحسبه شيمة من شيم أخلاقها الفاضلة، يقول بن العبد[3]:

لا يوجد الخير إلا في معادنه أو يجـــري الماء إلا في مجاريه

فالشاعر يشكل صورة شعرية في غاية الجمال والإبداع عندما يماثل بين جريان الخير في النفوس وجريان الماء في مجاريه، فكأنه يخص الخير بمن نشأ في كنفه وتعهدته قبيلته بتربية صالحة قائمة على فعل الخير. وأما المعنى المستفاد من الصورة فكأن شيوع الخير بين الناس ضرورة لازمة لبقائهم ووجوههم ندية يكاد يتفجر منها الماء، ماء الشرف والنبل والخير كضرورة ولزوم الماء للحياة فالمشبه والمشبه به يشتركان في الدلالة على الحياة وبهائها، لأن الخير لا يمكن أن يتمرد في أي زمان ومكان عن سلوك الناس ويتركه للشر، يقول طرفة[4]:

الخيرُ خَيْرٌ وَإِنْ طَالَ الزّمَانُ بِهِ وَالشَّرُّ أَخْبَثُ مَا أوعيتَ مِنْ زَادِ

(1)- تهذيب الأخلاق في التربية، ص 13.

(2)- الحيوان 204/1.

(3)- ديوانه، ص 188.

(4)- نفسه، ص 41.

يقر الشاعر بوجود الخير والشر جنبا إلى جنب في الحياة، وما على الإنسان إلا حسن الاختيار بين الاثنين وهنا تتدخل الارادة الحرة في عملية الاختيار، إما بتفضيل طريق الخير وهو أشرف وأنبل وأسمى لخلق الإنسان، وإما اتباع الشر وهو أذل وأخبث ما يتزود به الإنسان.

فالخير وفق التصور الشعري عند الشعراء قبل الإسلام يعد قيمة فاضلة يجب على الانسان التمسك بها في مقابل تجنب الشر، لأن في الخير اكتساب لصورة الإنسان الناصعة والمشرقة ، وأما الشر فهو ما خالف ذلك، وعلى ذلك وجدنا الشاعر القديم "إنما يريد من جعل الخير أفضل الفضائل الحث عليه والدعوة إلى لزومه، ويقصد من اعتبار الشر أخبث الرذائل الزجر عنه والتحذير من تبعاته"[1].

وبعد فقد حاولنا في هذا الفصل أن نستعرض جوانب شعر الحكمة القائم على التجربة الحياتية الممزوجة بالفكر، وفي ذلك رغبة من الشعراء ومحاولة منهم تقويم السلوك الإنساني والجنوح به إلى المثالية ومن ثمة ملامسة المثل العليا في الحياة.

تبعا لذلك يمكن القول: بأن الحكمة في الشعر العربي قبل الإسلام تنم عن سعة الأفق الفكري التأملي والفلسفي لشعراء هذا العصر والذين سعوا مع ما توافر لديهم من أدوات فنية إلى الوصول لسن قوانين تختص بالسلوك الإنساني، تكون صفتها الثبات والتعميم والشمول، فحولوا الذاتي المتغير والمتبدل إلى إنساني ثابت وقار يصلح لكل زمان ومكان .

خط الشعراء بما أتيح لهم من معرفة فنية مكينة دعائم دستور الحياة العربية قبل الإسلام الذي يتخذ من الفضائل والمثل مرجعية هامة في تأسيسه، ليتجاوز دستورهم من حيث القيمة والأهمية حدود المكان وقيود الزمان، لأن المثل التي يستمد منها مشروعيته هي مثل وقيم الإنسان في الوجود ومنذ أن خُلق، وتبعا لذلك حاكى الشعر العربي قبل الاسلام العالمية في تعبيره عن رسالة الإنسان الخالدة في الحياة التي تترفع عن سلطة المكان وتقهر الزمان مع خلود قيمها وصمودها.

استنهض الشعراء المقولات الفلسفية –وإن كان بطريقة غير مباشرة– في المثل والأخلاق. فجاءت نظرتهم إلى الحياة عميقة صادرة عن خبرة وحسن تأمل، فاستجابوا بذلك لمتطلبات الوجود الإنساني فحاوروه، وأقنعوا في معظم المسائل التي أقضت مضجع الإنسان في ذلك العصر، فتحول الخطاب الشعري

[1]– كمال اليازجي، الأصول الخلقية للشعر العربي القديم، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، لبنان، ط1، 1987، 78/1.

المقترن بالحكمة إلى نبع معرفي يغترف منه كل متعطش للمعرفة، لأن الحكمة كما يقول عنها ابن مسكويه:" هي فضيلة النفس الناطقة المميزة، وهي أن تعلم الموجودات كلها من حيث هي موجودة إن شئت، فقل أن تعلم الأمور الإلهية والإنسانية علمها، بذلك أن تعرف المعقولات أيها يجب أن يفعل وأيها يجب أن يغفل"[1].

[1]- تهذيب الأخلاق في التربية، ص 16.

الفصل الثالث

التعبير عن المصير

أولا- معرفيا

انبرى فكر الانسان على مر العصور حول قضية المصير، لما أثارته في أعماق النفس من تساؤلات محيرة عن الحياة وعن الموت وسر الفناء، وبخاصة لما تأكّد للإنسان عجزه عن البقاء واستحالة خلوده، فأدرك بأن القضية تتجاوز قدراته، وبالتالي لا يمكن أن تحل هذه المعضلة بأي حال من الأحوال.

لعل المطّلع على فكر الشعوب القديمة المجسد في ثقافاتها وفلسفتها وأساطيرها يجد قضية الموت استحوذت على مجال تفكيرها وشغلته، فنسجت حولها كثير من التصورات والأفكار.

بما أن الشعر مثّل -على الدوام- الوجه الكاشف لتلك الأفكار والتصورات من منطلق كونه أقدم فنون القول وأهم ضروب الفن، وذلك من خلال دوره البارز في تجسيد الثقافة الإنسانية، والتعبير في الوقت ذاته عن آلام النفس وتطلعات الروح في وجودها وتفاعلها مع الكون، فإنه عبّر القضية تعبيرا صادقا يهدف من ورائه إلى التطلع للوصول لبعض حقائق الوجود وفق نظرة ينسجم فيها الطموح والرغبة الإنسانية في الحياة والتمسك بها، وهي الرغبة التي اصطدمت في كثير من الأحيان بسلطان القدر ورهبة الفناء.

إن المتأمل في موقف الإنسان منذ القديم من قضية المصير يدرك بلا شك حيرة الإنسان الناتجة عن ضبابية الموقف وعدم وضوحه، ولعل مسوغ ذلك عدم وجود رؤية فكرية مؤسسة على معرفة متكاملة من شأنها أن تزيل اللبس وتكشف عن قضية المصير.

يكون غياب وعي ديني عن الإنسان قد ساهم في هذا الموقف؛ لأن المعرفة الدينية في تلك الفترة وحدها الكفيلة بمد الأنسان بحاجاته المعرفية باعتبار طبيعة الفكر الإنساني الذي لا يؤمن إلا بالأفكار ذات المرجعية الدينية، لاعتقاده بأن الدين هو القادر على تهدئة قلقه، وحَمْله على الاهتداء إلى اليقين ؛ ذلك لأنه -في نظره- يرجع إلى أصول مقدسة يمكن أن تكفل له المصداقية فيما يطرحه من رؤى وأفكار، والآمر هنا ينسحب على فكر الإنسان العربي قبل الإسلام الذي أرقته فكرة المصير، فوقف أمام قضية المصير موقف العاجز عن إدراك حلولها.

انكشف قلق الانسان العربي قبل الاسلام مع ما جادت به قرائح شعرائه من أفكار وتصورات حول القضية، حتى تحولت مشكلة المصير والفناء إلى قضية الشعر الأساسية التي تظهر في خطابات الشعراء ظهورا لافتا، فلم يقتصر ظهورها على حياة الإنسان فحسب، بل عبرت عن كل شيء في الوجود يتهدده خطر الفناء.

عنيَ الشاعر العربي بأمر الموت وفكرة الفناء ومضى في تأمله الفكري إلى ادراك حقيقة الحياة في قصرها ومحدودية أيامها، وبذلك أوقد الانشغال بالموت في نفس الشاعر جذوة قلق لا تسكن ولا تهدأ حتى جعلت موقفه من الحياة مرتهن بحقيقة مصيره، وعلى ذلك تحول الإحساس بالمصير إلى هاجس شعري عند الشعراء العرب قبل الإسلام، فانشغل به الفكر وحاز على موقع هام في الخيال فأنتج صورا شعرية يتمازج فيها الإحساس بالعدمية أمام الموت وروح التحدي والمغامرة، وذلك كلما تقرع الموت أجراسها وتحشد أسلحتها.

صور الشعراء المنية –في أكثر من موقف– في هيئة رام لا تطيش سهامه وإن تعددت ضرباته، بل مثلوها كمنهل يرده الجميع والقدر يسوقهم إليه، يعلق أحد الدارسين على احتفاء الشعر العربي قبل الإسلام بقضية الموت قائلا: "إن المتصفح لدواوين شعراء الجاهلية يرى ذكر الموت والدهر والقبر والقدر يتردد في كل ديوان تقريبا، وهذا يدل على أن هؤلاء الشعراء نظروا إلى الموت نظرة فيها الكثير من الحتمية والفرضية والاعتراف الشديد بنوازل الأقدار ومدى عجز الانسان والحيوان عن إيقاف أجل أو منع حتف أو هروب من مصير محدق"[1].

الموت إذن مصير محتوم يترصد كل موجود يتحرك في الكون وإن طال أجله، وهو القدر الذي لا خلاص منه، يقول طرفة ابن العبد[2]:

أَرَى الموتَ لَا يُرعــي عَلَى ذِي قَرَابَةٍ   وَإِنْ كَانَ فِي الدُّنْيَا عَزِيزًا بِمَقْعَدِ

....

لَعَمْــرُكَ مَــا الأَيَّامُ إِلَّا مُــعَارَةً   فَمَا اسْتَطَعْتَ مِنْ مَعْرُوفِهَا فَتَزَوَّدِ

يؤمن طرفة بن العبد بزوال الحياة وانقضاء أجلها، لأن كل نفس لا بد لها من ورود حياض المنية، فالموت مصير لكل إنسان وإن كان عزيزا تحيط به شروط المنعة والقوة، غير أن هذه الحقيقة لم تكرس في نفس الشاعر الإحساس بالانكسار والاستسلام بل زادته تعلقا بالحياة وإقبالا عليها، فتجده يسارع الزمن لاقتناص لذاتها والتمتع بما أتاحت له الحياة من لهوها وّإقبالها عليه، وبذلك تحولت اللذة عند طرفة بن العبد

[1] – صلاح عبد الحافظ ، الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره ، ص79

[2] – طرفة بن العبد، الديوان، مع شرح يوسف الأعلم الشنتمري، طبع في مدينة شالون، (د/ط)، 1900 – ص 125 .

إلى فلسفة في الحياة تتحدد معالمها مع تسليمه بيقينية الموت التي يجب أن لا يشغل الإنسان تفكيره فيها، بل يجب أن يوجه اهتمامه إلى الحياة.

لعل هذا الموقف الجلي من الحياة والموت هو الذي جعل طرفة وغيره من الشعراء يحثون على مواجهة المنية وعدم التخاذل في أداء رسالة الحياة والدفاع عن المبادئ والمثل العليا، فالمرء لا يجب أن يفني حياته في ترقب الموت، بل يجب عليه أن يجعل من حياته كفاحا مستمرا لتخليد ذاته، وهي الرسالة التي أسداها النمر بن تولب للإنسان مذكّرا إياه بمصيره الذي يجب أن يكون مشرفا في قوله[1]:

وإنْ أَنْتَ لاقَيـتَ فِـي نَجْدَةٍ فَـلا يَتَـهَيَّبْكَ أَنْ تُـقْدِما
فَإِنَّ المـنِيَّةَ مَنْ يَخْـشَها فَسَـوفَ تُصَادِفُهُ أَيـنَما
وَإِنْ تَتَـخَطَاكَ أَسْـبَابُها فَإِنَّ قُصـارَكَ أَنْ تَهْـرَما[*]

يتجلى الشعور بحتمية الموت في معنى الأبيات، والذي يتأكد أكثر في البيت الثاني بما فيه من إقرار بقدوم الموت على الإنسان لامحالةّ، ولعل حضور الأداة (سوف) التي تتضمن معنى الاستقبال فيه دلالة على حدوث الفعل الإلزامي في المستقبل، كما أن توظيف الظرف المتضمن معنى الشرط(أينما) يؤكد المعنى ويحقق سلطة الزمان على الإنسان واحتوائه له، ليُعجل بقدوم الموت ومن ثمة مخالفة الرغبة الإنسانية في التمسك بالحياة، فكأن في اجتماع أداة التوكيد(سوف) والظرف المتضمن معنى الشرط قد حسم أمر النفس التي تطمع في البقاء وإطالة الحياة، وذلك يمثل إخراجا لها من طمعها ورغبتها التي تبدو مستحيلة، وحملها على الإذعان للموت وهو المعنى الذي تكفل البيت الثالث بتجليته، كما أكد الشاعر من خلاله على حتمية الموت؛ فمهما بلغ الإنسان من طول العمر فإن ذلك يؤدي به للهرم، والذي يعجل بمغادرته الوجود، باعتبار الهرم بداية لقدوم نُذُر الموت .

ولأن الموت صارت قناعة ثابتة عند الشاعر العربي ومن خلاله الجماعة التي ينتمي إليها، فإن الشاعر أصبح يرى في الهرم مرحلة للعجز والوهن والضعف، وهي حالة لا ترغب فيها النفس؛ لأنها تملأها إحساسا بانعدام الحياة، كما أن الهرم يمثل مرحلة محدودية الوظيفة في الحياة الناتجة عن العجز الإنساني وعدم القدرة على مسايرة أحداثها، فكأني بالشاعر يقول لراغب الحياة؛ بأن آخرها هو كذلك، وبالتالي يكون الحرص

[1] – النمر بن تولب، الديوان، جمع وشرح وتعليق، محمد نبيل الطريفي، دار صادر بيروت لبنان، ط1 ، 2000 ، ص 116 – 117 .
[*]– **النجدة** : الشدة . **قصاراك** : غايتك .

عليها والسعي للبقاء غير مجد؛ لأنه لا يُوصل إلا للعجز والهرم الذي تفقد معه الحياة الإنسانية نظارتها وقيمتها لتصبح بلا فائدة.

تتحول الحياة في مرحلة الوهن والهرم إلى حالة من الخرف والضيق والشدة التي تُضخم الإحساس بانعدام القيمة والمكانة (فإن قصاراك أن تهرما)، فالحياة إذا مع هذا الوضع غير مرغوب فيها، وهي التي تقتضي الشدة والقوة والمنعة لأجل المنفعة الذاتية والجماعية؛ لأنها لا تكون إلا مرتبطة بالقيمة والمكانة الرفيعة التي يزكيها الإقدام وتشفع لها البطولة بكل مظاهرها، وأما إذا انتفت صورتها الناصعة فلا معنى لها ولا قيمة ترجى منها، فيصبح الموت أفضل منها لما تحمله من حفظ للنفس واتقاء لزمن الضعف والوهن، يقول عبيد بن الأبرص:[1]

أُوَصّـــي بَنِـيَّ وَأَعْمَامَـهُـمْ   بأنَّ المـــنَايَا لَهُـمْ رَاصِدَهْ
لهَا مُــدَّةٌ فَنـــفُوسُ العِبادِ   إليَها وإنْ جَــهَدوا قَاصِدَهْ
فَوَ اللهِ إنْ عِــشْتُ مَا سَـرَّنِي   وَإِنْ مِــتُّ ما كانتِ العائِدَهْ

يثبّت الشاعر حقيقة الفناء؛ لأن المنية في نظره تترصد خطى الإنسان في الحياة، وما إن يأتي أجله يفنى لامحالة؛ لأن موعد الموت ثابت لا يتبدل ولا يتغير (لها مدة)، وهي الحقيقة التي وصل إليها الشاعر من خلال تجاربه مع الحياة بالإضافة إلى إحساسه بدنو أجله الذي يبدو مخيما عليه، لأن رهبة الموت وسلطانها قد تمكنت منه، وهذا ما جعل موقفه من الموت والحياة متساوي، يتضح ذلك أكثر مع ما يظهره من إيمان وتسليم بالقدر، كما أن المرجعية الدينية تكون هي الأخرى قد ساهمت في بلورة هذه الفكرة في ذهنه، وهي التي تتضح مع أسلوب القسم(فو الله)، وهو ما حمله على إرجاع أمر حياة الإنسان وموته إلى الإرادة الإلهية، يقول في موضع آخر[2]:

مَا تَبْتَغِي مِنْ بَعْدِ هَذا عِيشَةٌ   إِلَّا الخُلُودَ وَلَنْ تَـنَالَ خُلُودَا
وَلَيَفْنَيَنْ هَـذا وَذاكَ كِلاهُمَا   إِلاَّ الإِلَـــهَ وَوَجْـــهَهُ المِعْبُــودَا

يجزم عبيد بن الأبرص بأن الفناء مصير الإنسان المحتوم ولا بقاء إلا لوجه الإله المعبود، ولعل هذه القناعة مستوحاة من المعرفة الدينية المهيمنة على فكره والتي نظمتها مخيلته في هذه الصور الشعرية التي

[1]- ديوانه ، ص 55 .
[2] – نفسه، ص 70 .

يستذكر فيها الشاعر سعي الإنسان الدائم لأجل الخلود وفشله في ذلك أمام الإرادة الإلهية التي بددت حلم الإنسان الساعي للخلود، فتحول اليأس من مسعاه إلى دافع للإقبال على الحياة بنهم قبل أن تدركه المنايا التي لا راد لها، والتي لا تكون إلا تجسيد للإرادة الإلهية، يقول عبيد بن الأبرص[1]:

وَلِلْمَرْءِ أيّـــامٌ تُـعَدُّ وَقَـدْ رَعَتْ حِبَالُ المَنَايَا للفَتَى كــلَّ مَرْصَدِ
مَنِـــيَّتُهُ تَجْـرِي لوَقْـتٍ وَقَصْـرُهُ مُلاَقَاتُها يَـوْماً عَلَى غَـــيْرِ مَوْعِدِ
فَمَنْ لَمْ يَمُتْ فِي اليَـــومِ لا بُدَ أَنَّـــهُ سَيَعْلَقُهُ حَـبْلُ المنِـــيَّةِ فِي غَـدِ
فَقُلْ لِلَّذِي يَبْغِي خِلاَفَ الذي مَضَى تَهَيَأَ لأُخْـرَى مِثْلِهَا فكأنْ قَـدِ
فَإِنَّا ومَنْ قَــدْ بَادَ مِنَّا فكَالَّذِي يَرُوحُ وَ كالقاضِي البَتَاتِ لِيَغْتَدِي

جسدت الأبيات طغيان فكرة القدر وفناء الانسان على فكر الشاعر، وهذا ما جعله يخلق فضاء شعريا يعبّر من خلاله عن هواجسه بصدق ووفق تصوره الخاص المستوحى من تجاربه الحياتية ومشاهدته العينية لفناء الإنسان الحتمي الذي تتعدد أسبابه وتتفق نتيجته، فحياة المرء تسير إلى ميقات مقدّر سلفا ناحية حياض المنايا التي يردها الإنسان، وقد شغفه إليها الرغبة في إثبات الذات وتوثيق بطولتها، وهي الصورة التي جسدها الشاعر في رسمه لمشهد الفتى الذي تترصده شراك المنايا وتغويه إليها الرغبة الجامحة في تحصيل المجد والرفعة فتنال منه أسباب الموت على غير موعد.

يصور الشاعر سرعة انقضاء عمر الإنسان مع تطلعه الدائم لتحقيق المجد وهو غافل عن قرب أجله الذي تقرّبه المنية منه، وهي مسرعة إليه (منيته تجري لوقت)، فكأن الاثنين يلتقيان ليحققا رغبة القدر، وفي ذلك إقرار من الشاعر بعجز الإنسان عن الهرب من مصيره، والعجز يبدأ مع جهله لموعدها، فيما المنية تترصده وتنصب له شراكها بأسبابها المتعددة ليقع فيها.

أمام عجز الانسان وعدم قدرته على معرفة موعد منيته تجده –حسب تعبير الشاعر– لا يمتلك من وسيلة لمواجهة مصيره إلا امتلاك روح المبادرة والمغامرة في الحياة والإقبال عليها للتزود بمتاعها، وبذلك ينال من الموت قبل أن تنال منه، وإن كانت مواجهته لها يائسة لا تستهدف إلى متعة آنية زائلة، بيد أنها تخفف

[1] – نفسه، ص 68 .

من إحساسه بالفناء، ولعل هذا السبب هو الذي جعل عبيد بن الأبرص يتوجه بخطابه للإنسان حاثا إياه على التزود من الحياة، وذلك في قوله:[1]

تَزَوَّدَ مِـنَ الدُّنْيَا مَتَاعاً فَـإِنَّهُ   عَلَى كُلِّ حالٍ خَيرُ زَادِ المزَوَّدِ

ويقول أيضا:[2]

فَلَسْتَ وَإِن عَلّلتَ نَفْسَكَ بالمنَى   بِذِي سُودَدِ بَادٍ وَلاَ كَرْبِ سَيّدِ

تغلب النزعة الدينية على بعض الشعراء العرب قبل الإسلام وهم يتحدثون عن المصير، ولعله السبب الذي حدد موقفهم من قضية المصير، وهم الذين أقروا بتسيير الكون من طرف خالق قادر على كل شيء، وسلموا بوجود قوة إلهية تتحكم في مصائر الناس، فهذا طرفة بن العبد في تجسيده لصورة الموت يعترف بقدرة الله على كل شيء، وعلى ذلك يجب على الإنسان التوجه إليه لتعديل وإصلاح سلوكه وتصحيح القيم السائدة في مجتمعه، ولعل الهدف من وراء ما يدعو إليه الشاعر هو محاولة الوصول إلى مجتمع متكامل تشيع فيه القيم والفضائل، والتي يمكن أن تخلّد الإنسان وتمجّده مادام عمره صائر إلى زوال وفناء، يقول طرفة بن العبد:[3]

وَمَنْ حَارَبَ الأيّامَ طَاشَتْ سِهَامُهُ   ومَنْ أَمِنَ المكْرُوهَ فَالدهْـرُ عَائِقُهْ

إذا المرْءُ لَمْ يَبْـذُلْ مِنَ الوُدِّ مِثْلَ ما   بَذَلْتُ لَهُ فاعْـلَمْ بِأَنِّيَ مُـفَارِقُهْ

وما قَدْ بَـناهُ اللهُ تَـمَّ بِنَـاؤُهُ   وما قَدْ بَنَاهُ الظُّـلْمُ فاللهُ مَاحِـقُهْ

لا بُدَ مِـنْ صَوْبٍ وَشِـيكٍ وآجِل   فَحَيْثُ يَكُونُ المرْءُ فالموْتُ لَاحِـقُهْ

خُذُوها ذَوِي الأَلْبَابِ أَحْكَمَ نَسْجَهَا   وَصَنَّفَها مُسْتَحْكِمُ القوْلِ صَادقُـه

يقرّ الشاعر بأن الكون يخضع إلى قوانين جبرية صارمة ملزمة للإنسان تتوقف عندها حريته وتصطدم بها طموحاته فترتد سهامه التي يصوبها ضد الأيام وهي صاغرة مهزومة أمام إرادة القدر، لأن الأيام في هذا المشهد ماهي إلا تجسيدا لسلطة الزمن الغادر الذي يفرض منطقه على الإنسان ليسلبه الرغبة في الحياة وطموح البقاء.

[1] - ديوانه ، ص 68 .

[2] - نفسه ، ص 66 .

[3] - ديوانه، ص 146 .

ينمو المعنى الشعري عند طرفة بن العبد شيئا فشيئا في هذه الأبيات وتتدرج أفكاره من الجزء إلى الكل ومن النسبي إلى المطلق؛ ألا تراه يرسم صورة لمسعى الإنسان وعدم استسلامه بادئ الأمر من خلال فعل المواجهة (حارب الأيام) ثم لا يلبث أن يستسلم لسلطان الدهر والذي يمثل هاهنا زمن الاحتواء لكل شيء فينكسر أمامه طموح الانسان، وهو المعنى الذي عبّر عنه الشاعر من خلال المساواة التي يقيمها في الصورة الشعرية بين المحارب والمسالم الذي يأمن المكروه، وعلى ذلك لا يبقى للإنسان في حياته شيئا ذا أهمية سوى بناء قيمة فضائله، ومن ثمة التأسيس للمثل الإنسانية التي من شأنها أن تخفف من مأساته ومعاناته، وبذلك يضرب صفحا عن كل محاولاته اليائسة لضمان البقاء والخلود، ليساهم فعل الصفح والتجاوز الذي يبديه الإنسان في بناء علاقات إنسانية سليمة تكون التضحية والمودة دعامتها وأساسها المتين.

ولأن الشاعر يطمح من وراء خطابه الشعري إلى تجاوز الواقع الاجتماعي الراهن الذي تقوم فيه العلاقة بين أفراده على بعض الشوائب التي تجعل سلوكياتهم غير قويمة، تجده يحول اهتمامه الأول إلى محاولة إصلاح حال مجتمعه ومن ثمة التأسيس لنظام اجتماعي قبلي يحافظ على كرامة الإنسان ويمجد إنسانيته، من خلال احترام الإنسان للإنسان في تواصله معه، ولعل ما يؤكد ذلك، نبرة الخطاب الحادة التي تعبر عنها صيغة الشرط (إذا المرء لم يبذل/ فأعلم بأني مفارقه).

إن الفضائل وحدها هي التي تمكّن الإنسان من الوقوف في وجه الموت وتحدّيها، وهي أيضا التي تسمو بالإنسان إلى الخلود الذي يبحث عنه، ولعل الفضائل هنا مستوحاة من المعرفة الدينية التي يحتكم إليها الشاعر والتي تؤكدها عبارة (وقد بناه الله تم بناؤه)، وهنا يحق لنا أن نتساءل عن مصادر هذه المعرفة عند الشاعر وكيف تسربت للخطاب الشعري؟ وهل الخطاب الشعري الذي يتضمن فكرة المصير يعود في أصوله إلى مرجعية دينية واضحة تتخذ من عقيدة التوحيد نهجا لها؟

يتمثل بعض الشعراء قبل الإسلام المعرفة الدينية وهم يعتنون بتصحيح قيم قبائلهم ومجتمعاتهم و تطهيرها من كل الشوائب العالقة بها، يقول لبيد بن ربيعة العامري [1]:

فَلا جَـزِعٌ إنْ فَرَّقَ الدَّهْـرُ بَيْنَنا ... وكُلُّ فَتىً يَوْمَاً بهِ الدَّهْرُ فاجِعُ
فَلا أنَا يأتيني طَـريفٌ بِفَرْحَةٍ ... وَلا أنا مِمّا أحدَثَ الدَّهرُ جازِعُ
ومَـا النّاسُ إلاّ كالدّيارِ وأهْلها ... بِها يَوْمَ حَلُّوها وغَـدْواً بَـلاقِعُ

[1] - ديوانه ، ص 88.

وَمَا المرْءُ إلاَّ كالشِّهابِ وضَـوْئِهِ يحورُ رَماداً بَعْدَ إذْ هُو ساطِعُ

إن طغيان الشعور بحتمية الموت على نفسية لبيد حمله على عدم الجزع لصروف الدهر ونوائبه، فالشاعر أصبح ينظر لتتابع مصائب الزمان وتواليها على أنها مرحلة من مراحل صيرورته وانقضاء أحداثه مسايرة لنواميس الحياة، وبما أن حياة الإنسان خاضعة لهذا القانون الكوني في توالي أحداثه وتبدله، يجب على المرء أن لا يجزع لفراق ولا يحزن لصرم علاقة؛ لأن حياته غير ثابتة ولا قارة، بل هي كلمح البصر، تأمل الصورة التشبيهية (وما المرء إلا كشهاب وضوئه)التي تختصر حياة الإنسان والتي تُعد صورة محورية يرتكز عليها المعنى وتمثل مركز ثقل في النص، لأنها تجسد الهاجس الشعري في هذه الأبيات بما أنها ترسم مشهدا لعبث الزمان بالإنسان، وفي ذلك أيضا إشارة إلى سرعة انقضاء حياة الانسان وخضوعها لسلطة الزمان، الزمن الذي تحكّم بدوره في عملية إبداع المعنى؛ لأن الشاعر يظهر مسلما بجبروت الزمان.

مثّل الزمان هاجسا شعريا عند معظم الشعراء قبل الإسلام، يقول الدكتور محمد زكي العشماوي: "الزمان والمكان كانا عاملين من أهم العوامل في تحديد اتجاهات شعرنا العربي قبل الاسلام وعلى العنصرين مما ينهض هذا العطاء العظيم الذي تركه لنا أسلافنا شعراء العرب في الجاهلية. ومن فكرتي الزمان والمكان نبعت قيم هذا الشعر وأصالته وخلوده فقد كان للشاعر العربي القديم موقفه من الزمان الذي يتجسد عنده الدهر، أو هكذا كان يرمز للزمن بهذه الكلمة وكانت تعني لديه الخطر الذي يهدد الانسان بوصف الزمان عاملا مهددا للبقاء وللحياة معا فالزمان ينقص الحياة يأكل منها وينهشها "[1].

أملى اليأس من الدهر على الشاعر رصد المبادئ والقيم التي يستوي بها السلوك الإنساني (وما البر إلا مضمرات من التقى) فالأعمال الصالحة هي الباقية والخالدة، وأما المال والأهلون ما هي إلا ودائع معارة، ولا بد يوما أن ترد الودائع، وفي ذلك يردف لبيد قائلا[2]:

وَمَا البِرُّ إلاَّ مُضْمَراتٌ منَ التُّقَى وَما المِالُ إلاَّ مُـعْمَراتٌ وَدائِعُ
وَمَا المالُ والأَهْـــلُونَ إلاَّ وَديعَةٌ وَلابُـــدَّ يَوْماً أنْ تُـــرَدَّ الـوَدائِعُ
....
فَلا تبـعدنْ إنَّ المنِــــيّةَ موعدٌ عَلَيْكَ فَـــدَانٍ للطُّلُوعِ وطالِعُ

[1]- محمد زكي العشماوي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، ص194.
[2] - ديوانه، ص89-90.

....

لَعَمْرُكَ ما تَدري الضَّوَارِبُ بالحصَى وَلا زاجِراتُ الطَّيرِ ما اللّهُ صانِعُ

يحث الشاعر على فعل الخير وحسن الفعال والتصرف في الحياة؛ لأن القدر يتربص بالإنسان لينال منه، فعلى المرء أن يكون متهيئا لسهام المنون، فالقدر من هذا المنطلق أصبح يمثل عقيدة عند بعض العرب يسلمون بسلطانها على الإنسان أينما حلّ وارتحل وما حياته إلا تجسيدا لحركية القدر، يقول أحد الباحثين: "إن العرب عموما أخذوا باعتقاد القضاء والقدر بكل إخلاص وقالوا من ناحية أخرى بالواجب الاجتماعي وما يفرضه من وجود الجد والاجتهاد والسعي لخير المجموع"[1].

إن اجتماع الشعور بزوال الحياة وفناء الانسان، وغياب معرفة دينية متكاملة تفصّل في قضية الحياة والموت وما بعد الموت على وجه التحديد، زاد من قلق الإنسان العربي في هذه الفترة على الحياة، وبلغت معناته مداها، ذلك ما عبر عنه الشعراء الذين جاءت نظرتهم للحياة مفتقرة لعمق التفكير في ما وراء واقعهم المعيش، وهذا ما جعل تصورهم مرتهنا بالواقعية التي عمقت مأساة الإنسان أكثر وجعلته يسارع إلى التزود من الحياة ومن لذاتها قدر المستطاع حتى صارت اللذة مذهب حياة؛ لأنهم يعتقدون بأن قصر العمر يفرض على الإنسان هذا النمط من التفكير، والذي يظن وفق هذا المبدأ؛ أنه بقدر ما يسعى الإنسان في حياته بقدر ما يتحقق له المجد والسؤدد، يقول قيس بن الخطيم[2]:

أَرَى كَثْرَةَ المعْرُوفِ يُورِثُ أَهْلَهُ وَسَوَّدَ عَصْرُ السَّـوْءِ غَيْرَ المسَوَّدِ
إذا المرْءُ لم يُفْضِلْ ولم يَلْقَ نَجْدةً مَعَ القَوْمِ فَلْيَقْعُدْ بِصُـغْرٍ ويَبْعَدِ
وإنِّي لأغْنى النّاسِ عَـنْ مُتكلِّفٍ يَرَى النّاسَ ضُلَّالًا وليس بمُهْتَدِي
كَثِيرِ المنَى بالزَّادِ لا خَيْرَ عِنْدَهُ إذا جاعَ يومًا يَشْتَكِيهِ ضُحى الغدِ

تتحدد قيمة الحياة مع فاعلية الإنسان في بناء مجده ومجد مجتمعه الذي ينتمي إليه، وذلك ما توضحه الأبيات؛ لأن المعروف الذي يقوم به الإنسان يقاس بمقياس كمي ونوعي معا، فكأن الشاعر مع ما يدعو إليه إنما يحث على تجاوز التفكير في الموت ليبدله بالانغماس في الحياة وإشباع الرغبة منها؛ لأن حالة الإشباع وحدها هي التي يشعر معها الإنسان بقيمة وجوده ومتعة حياته، ولعل المعرفة المحصلة عند بعض

---

(1) – الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره ، ص235.

(2) – ديوانه ، ص 128- 129.

الشعراء بحقيقة الفناء و يقينيته هي التي وجهت تصورهم للحياة التي يتهددها الزوال، وعلى ذلك نحن لا نعجب عندما نجد الحديث عن زوال وفناء الموجودات تحوّل إلى قناعة راسخة تصاغ في هذه اللازمة التي تتكرر مضامينها عند أغلب الشعراء، والتي يكررها قيس بن الخطيم في قوله في نفس القصيدة[1]:

فما المِالُ والأخلاقُ إلّا مُعَارَةٌ فما اسْتَطَعْتَ من مَعْرُوفِهَا فـتَزَوَّدِ

مَتى ما تَقُدْ بالباطلِ الحقَّ يأبَهُ وإنْ قُدْتَ بالحقِّ الرَّوَاسيَ تَنْـقَدِ

مَتى مَا أَتَيْتَ الأمْرَ مِنْ غَير بابِهِ ضَلِلْتَ وإنْ تَدْخُلْ من الباب تَهْتَدِ

إن الإيمان بفكرة الإعارة التي تتجلى في صدر البيت الأول والتي دفعت الشاعر إلى الحث على ضرورة الحرص على التزود من الدنيا والإقبال عليها قدر المستطاع لها ما يبررها عند الشعراء العرب قبل الإسلام حسب ما يذهب إليه المستشرق الألماني فالتر براونه (Walter Broune) في قوله: "إن الإنسان في كل زمان ومكان يسأل عن وجوده، ومصيره ونهايته، وبصفة خاصة كان هذا السؤال يؤلم الشاعر الجاهلي ويضايقه، فطالما ردد عبارات: (عفت الديار ، ودرست الدمن ، امحت الرسوم، والحياة تفنى تحت جبر القضاء وظلم المنية، الموت قريب، تحت ظروف الدهر العاتي ، وما أرهب الحياة ، إن وجود الانسان تخيم عليه تجربة التناهي المحقق، فهل ستكون حياته مثل الديار تطفح بالحركة والحياة يوم أن يكون أهلهل في ربوعها ثم تتحول إلى قفار موحشة يخيم عليها السكون والموت، وتتبدل من أهلها وحوشا ؟ لقد ملأ التفكير في الوجود والمصير على الشاعر الجاهلي حياته، غير أنه لم يكن تعبيرا صادرا عن تشاؤم وإنما كان حافزا يحفزه على الإقبال على الحياة، واستئناف الرحلة بروح وثابة، إذا كان يختم نسيبه بكلمتين صغيرتين : دع ذا ؛ ما معنى فعل الأمر الذي يوجهه إلى نفسه ؟ بينما يقول الشاعر الكلمتين الصغيرتين يعود إلى حياته المعتادة هل يعود إلى ما كان فيه من قبل ؟ لا هو رجل مجدد فإنه بعدها نظرا إلى تهديد الوجود بجرأة أكيدة، اكتسب نشاطا جديدا وعزما قويا إذ إن العزم على الحياة ليس ممكنا إلا إذا أدرك الإنسان أن وجوده محدود ومتناه، وأن إمكانيات العمل تقع في هذه الحدود، والإنسان ملزم بتحقيق هذه الامكانيات، وهذا كله يشهد به هذا الشعر المهدد بالنسيان"[2].

[1] - ديوانه، ص 130.

[2] - ينظر : الوجودية في الجاهلية ، مجلة المعرفة السورية ، ع 4، 1963 ، ص156- 157.

يحاول صاحب هذا النص أن يحدد موقف الشاعر العربي قبل الإسلام من الوجود، وإن كنا لا نتفق مع في تعميم حكمه على كل مطالع القصيدة العربية في ذلك العصر، بيد أن هذا الحكم يقارب المنطقية والواقعية على الأقل من خلال ما طرحته بعض النصوص الشعرية التي تصور الإقبال على الحياة والتزود بلذاتها لتجاوز محنة المصير وحتمية الموت، تأمل معي هذه الشواهد على سبيل التمثيل لا الحصر، يقول الأفوه الأودي[1]:

إنَّمَـــا نِعمةُ قـــومٍ مُـتْعَةٌ وحياةُ المـرْءِ ثـــوبٌ مُسـتَعَارٌ

ويقول طرفة بن العبد [2]:

لَعَمْرُكَ ما الأيامُ إلّا مُـعَارَةٌ فما اسْتطَعْتَ مِن مَعْرُوفِهَا فَتـزَوَّدِ

يقف المصير أمام الانسان مهددا إياه بانقضاء العمر الزاهي ليسكن القلق والخوف قلبه، فلا يرى في مستقبله غير صورة الماضي المتهدم بفعل الزمان، وهنا تتحرك الذات لتسابق الزمن في إثراء تجاربها وتخليد مجدها عن طريق التأثير في الوجود وطبع بصمتها عليه لتحفر فكرها على جدارية التاريخ الإنساني، وبخاصة عندما يتعهد الفن الشعري بإخراج هذه الأفكار في قوالب فنية مؤثرة تتطلع إلى الجمالية التي تخلدها، بذلك يغتنم الشاعر اللحظة التاريخية الحاضرة ليرسخ فكره ويجسده فنيا ليُشكّل إضافة في التاريخ الإنساني الحافل بقيمه وفضائله، بل بمعرفته المتعلقة بالأساس بالإنسان .

يظهر التسليم بحتمية المصير الإنساني جليا في حديث الشاعرين عن فكرة الإعارة (حياة المرء ثوب مستعار؟) (ما الأيام إلا معارة)، بيد أنهما حاولا الخلاص من التفكير في الفناء وجعله حافزا ودافعا للإحساس بالحياة أكثر والإقبال عليها، لأن السلوك الإنساني وما ينجزه المرء من أفعال في الحياة كفيل بإدراك الخلاص والتغلب على الزمان.

لا يمكن للإنسان أن يتغلب على الزمان ويقهره ومن ثمة تجاوز محنة الفناء إلا بتقويم سلوكه في الحياة، وبفاعليته المؤثرة في حياة الجماعة الانسانية التي ينتمي إليها، بل بالتأثير في الفكر الإنساني ككل، هي الحقيقة التي أدركها الشاعر العربي قبل الإسلام وهو يساهم في بناء الفكر الإنساني من خلال ما يطرحه من قيم وما يحفره في الذاكرة الإنسانية من فكر وفن.

(1) - الأفوه الأودي، الديوان ، شرح وتحقيق د/ محمد التونجي ، دار صادر بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1998، ص 73.

(2) - ديوانه، ص 41.

لم تكن الحياة والإقبال عليها والانغماس فيها والتمتع بلذاتها المطلب الأوحد للشاعر في ذلك العصر بل كانت جسرا لتخليد قيم العصر وفضائل الإنسان، واللذة هاهنا لانقصد بها اللذة المادية الأنية فحسب لأنها لا تحقق المجد والسؤدد، بل يقصد باللذة ما يتحقق عند الإنسان من شعور بالرضا والنشوة بعد مساهمته في تكريس مُثُل وفضائل مجتمعه المعنوية؛ لأنه لو كان الإقبال على النشوة واللذة المادية غاية وهدف الشاعر العربي قبل الإسلام لانطمس بين ثنايا الرمال وقبر في مزبلة التاريخ.

العبرة عند الشاعر العربي قبل الإسلام لم تكن بطول الحياة والاستمتاع بأكبر قدر ممكن من مغرياتها بل كانت بتجسيد أفكاره ومعارفه ومن ثمة مساهمته في إثراء الفكر الانساني، فالخوف لم يكن من قصر الحياة المادية ولم يكن هاجسا مؤرقا بقدر ما كان الخوف من فراغ التجربة فيها وفقرها، لأن ذلك لا يفني الإنسان في الحياة فحسب، بل يمسحه من ذاكرة الناس، يقول أحد الباحثين: " العبرة ليست بطول الحياة أو قصرها بل بعمقها وثرائها، ومهما طالت حياة أولئك المرضى الذين يحيون في خوف مستمر من الموت فإنهم لا بد من أن يظلوا فريسة لذلك الشعور الأليم بأنهم قد أضاعوا حياتهم عبثا"[1].

يقول عبيد بن الأبرص[2]:

تَرَى المَرْءَ يَصْبُو للحَيَاةِ وَطُـولِهَا   وَفي طُولِ عَيشِ المَرْءِ أبرَحُ تَعْذيبِ

تبدو الحياة الانسانية من خلال معنى البيت هشة سريعة الانكسار لا تصمد أمام طغيان الموت، والنفس الإنسانية ترفض حالة الوهن والضعف، لأنها ترغب على الدوام في إثبات حضورها من خلال أفعالها وسلوكها، فالإنسان يأبى أن يكون منطويا منعزلا عن مجتمعه، بل يجب أن يكون فاعلا مؤثرا بفعله وفكره، ويُوجد لنفسه وسائل مقاومة يصد بها أذى الزمان، وبذلك يكون في حالة كفاح مستمر وصراع دائم لأجل إثبات ذاته في الوجود، يقول عروة بن الورد متحدثا عن إثبات نفسه قبل أن تدركه المنية[3]:

ذَريني وَنَفـسي أُمَّ حَسّانَ إِنَّـني   بِها قَبلَ أَن لا أَملِكَ البَيعَ مُشتَري

أَحاديثَ تَبقى وَالفَتى غَيرُ خـالِدٍ   إِذا هُوَ أَمسى هامَـةً فَوقَ صَيِّرِ

تُجاوِبُ أَحجارَ الكِناسِ وَتَشتَكي   إِلى كُلِّ مَعروفٍ رَأَتهُ وَمُـنكَرِ

[1] - زكريا ابراهيم، مشكلة الحياة، سلسلة مشكلات فلسفية، مكتبة مصر، القاهرة، ص208.

[2] - ديوانه، ص39.

[3] - ديوانه، 143- 146.

ذَريني أُطَوِّف في البِلادِ لَعَــلَّني أُخَلّيكِ أَو أُغنيكِ عَن سُوءِ مَحضَرِ
فَإِن فازَ سَهمٌ لِلمَـــنِيَّةِ لَم أَكُن جَزوعاً وَهَل عَن ذاكَ مِن مُتَــأَخَّرِ
وَإِن فازَ سَهمي كَفَّكُم عَن مَقاعِدٍ لَكُم خَلفَ أَدبارِ البُيوتِ وَمُنــظَرِ

تكشف الأبيات عن فلسفة خاصة في الحياة، والتي تقوم أساسا على الكد والاجتهاد فيها طالما يملك الإنسان مؤهلات ذلك، وبما أن مصيره محدد سلفا والمتمثل في الموت، والتي لا يملك من وسائل لصدها سوى مواجهة الزمان وإرواء ظمأ النفس حين تكون في حالة قوة وقدرة على فعل المواجهة (ذريني ونفسي / قبل أن لا أملك البيع مشتري) قبل أن يفتك بها الوهن والكسل والضعف، فكأن الشاعر يخاف تقلب الزمان عليه، فيكون غير قادر على صنع مجده(لا أملك البيع مشتري)، فكأني به يسارع الزمن لإدراك قوته ومن ثمة السعي المستمر لترك بصمته في الحياة، والتي تشفع له بتحقيق رسالته الحياتية والمتمثلة بالأساس في إظهار إنسانيته وتأدية الواجب المنوط به في الوجود.

يقر الشاعر بأن صناعة المجد وتثبت الذات في التاريخ الإنساني لن يكون إلا بالسعي الذي يُورِّث المجد بعد الموت (أحاديث تبقى والفتى غير خالد)، وهنا يحل الذكر محل الذات المقبورة، والذي يكتسب معه الإنسان خلوده الأبدي الذي لا موت بعده، ومعه أيضا يتحقق للإنسان وجوده الحقيقي، فاستحالة الخلود هو الذي ألجأ الشاعر إلى اشتراء المجد بالذكر لإدراكه بحصول الموت لا محالة، وهنا يجوز لنا التساؤل عن طبيعة هذه المعرفة الفلسفية حول الوجود الإنساني والتي بلغت درجة سامية، هل هي بداية إرهاصات للمعرفة التي جاء بها الدين الجديد فيما بعد؟

بما أن الموت حقيقة ثابتة لا يمكن ردها وهي التي لا تخفيها حجب، ولا يقف بينها وبين الإنسان حائل يمكن أن يعوق طمسها له؛ فإن عروة بن الورد يحاول إيجاد وسائل للخلاص من هيمنة التفكير في الموت والاتجاه إلى استثمار حياة الإنسان في بناء المجد من خلال فعل التحدي و المغامرة، لأن انتظار الموت وإطالة التفكير في المصير هو الموت بعينه، وهنا تتغير النظرة للحياة والموت، فهما لا يتحددان من خلال تعاقبهما على الإنسان حياة مادية ثم موت، بل يتحددان مع ما يقوم به الإنسان من أفعال نافعة في حياته، فالحياة إنما تصنع ولا يحصل عليها الإنسان كهبة، والموت ليست هي فناء الجسد بقدر ماهي انقطاع ذكر الإنسان على الألسن.

تقوم الأبيات الشعرية على أسلوب المحاورة بين الشاعر والعاذلة، فأما الذات الشاعرة فتظهر متشبعة بقيم الإنسان العربي قبل الإسلام والمتمثلة في المروءة والشجاعة والأنفة، كما تظهر صاحبة فكر تنهض قناعتها على فكرة لا عيش بدون حياة كريمة، وأما صوت العاذلة فينطق بالحياة ويمثل مظهرا من مظاهرها من خلال تمسكها بها لأجل اللذة والمتعة وذلك ما تجسده قناعتها ، فهي تأبى مغادرته لأنها تخشى موته في الحرب، يعلق أحد الباحثين على الصورة قائلا: "بينما يلجأ عروة بن الورد إلى الحوار والإقناع، صاحبته تريد استبقاءه إلى جانبها حبا به، وهي إذ ترهِّبه من الحرب إنما تخشى عليه من الموت، ونلاحظ أن الفارس يواجه دفوع الحبيبة بدفوع منطقيته، فالحرب التي يخوضها تسعى لحياة آمنة كريمة"[1].

الحياة الكريمة الإنسانية هي مطلب النفس وهي الحافز الذي يدفع للتضحية والاستعداد للموت، المعادلة هاهنا قائمة بالضرورة على التضحية بالحياة في سبيل عيش كريم للأهل، غير أن هذا الطموح قد يواجه رفضا من الآخر (العاذلة) التي تحاول أن تذيع فيه الخوف و تثبط من عزيمته ليواجهها بخطاب حاد (ذريني ونفسي) النفس هاهنا ملك مشاع لصاحبها يحفظها متى شاء ويضحي بها إن استعصى عليه البقاء.

قد يكون حضور العاذلة في النص حضورا فنيا يهدف الشاعر من ورائه إلى إيهام المتلقي بقيمة وحجم تضحياته في الحياة التي تتمظهر في صورة المرأة باعتبارها أحد رموزها المهمة في تلك الفترة، فكأني بالشاعر في تركه للعاذلة الرامزة للحياة، وعلى ذلك جاء فعل الترك على مضض وبعد تفكير ملي ومجاهدة للنفس الراغبة على الدوام في الوصال، ذلك ما تجسده فنيا عبارة (ذريني) التي تتكرر وكأنها غصة في حلق الشاعر يتذوق معها مرارة البعد، وفي نفس الوقت يتخذها وسيلة فنية وحجة منطقية يمرر معها أدوات الإقناع والتماس الأعذار لنفسه في بلوغ الهدف، والمتمثل في سلوك الصعلكة الذي يبدو مبررا هنا.

لعل تضحية عروة بن الورد بالعاذلة وترك كل شيء ورائه، إنما تمثل محاولة منه لتبيان مدى حرص الإنسان على كرامته في الحياة في مقابل كل متع الحياة ولذاتها الآنية التي يكون مآلها الزوال كعمر الإنسان، فالموت لم ترهبه بقدر ما أرهبته الحياة وطريقة العيش فيها.

يكون رد فعل الشاعر –من خلال أبياته– إيجابيا تجاه الموت ذلك من خلال تحديه له (فإن فاز سهم للمنية لم أكن جزوعا) واضعا بذلك واجباته كمبدأ أساسي في الحياة يكافح لأجله (ذريني أطوف

[1]– عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي الصورة الفنية، القدامة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء،ط1، 1997، ص77.

البلاد لعلني أحليك أو أغنيك)، فالسعي والاجتهاد هو الكفيل بدفع حالة الشعور بالرهبة ناحية الفناء و التناهي، يقول عروة بن الورد في نفس القصيدة[1]:

فَذَاكَ إِنْ يَلْقَ المنِـــيَّةَ يَلْقَهَا حَمِيدًا وَإِنْ يَسْتَغْنِ يَوْمًا فَأَجْدِرِ

يكون الوجود الحق للإنسان بالفعل الذي يقوم به في الزمن المحدد له؛ لأن الموت ماهي إلا مرحلة طبيعية تالية للوجود المادي وهو الأمر الذي لم يتنكر له الشعراء ولم يجادلوا فيه، بل سلموا به واجتهدوا في إيجاد المنهج الذي يبعد الإنسان عن التفكير الدائم فيه، ولعل لسان جميع الشعراء هو الذي ينطق به قيس بن الخطيم في قوله[2]:

وكنتُ امْرءاً لَا أَسْمَعُ الدَّهْرَ سُـبّة أَسَبُّ بها إلاَّ كَشَفْتُ غِطاءها

وإنيّ في الحـــرب الضَّرُوسِ مُوكَّلٌ بإِقْدامِ نَفْسٍ ما أُرِيــدُ بَقاءها

إذا سَقِمْتُ نَفْسِي إلى ذي عَـدَاوَةٍ فإِنِّ بِنَصْلِ السَّيْفِ باغٍ دواءها

متى يأتِ هذا الموتُ لا تَبْقَ حَاجةٌ لنفسِيَ إلا قد قضَيْتُ قضاءها

فرض الشعور بحتمية الموت على الشاعر التفكير في طريقة المثلى لمواجهته واستقباله بطريقة تليق بقيم المروءة والشجاعة التي جبل عليها في قبيلته، لأن حياة الإنسان تتصف بالنبل إذا تحلى المرء بالصبر والجلد وقت الشدة والتضحية عند اللزوم في سبيل مبادئه، حتى إذا جاء الموت لا تبقى في النفس جذوة حارقة للروح.

الموت حقيقة ثابتة بالنسبة للإنسان ولكل متحرك، غير أن الإحساس بها هو الذي يعطي للحياة قيمة أكثر، يقول زكريا إبراهيم:" لنا عن طابع وجودنا باعتبارنا موجودات متناهية قد جعلت للموت... وليس الإنسان هو الموجود الوحيد الذي يعرف أنه فان فحسب، بل إن الإنسان أيضا هو الموجود الوحيد الذي يدخل الموت في صميم وجوده... وأن هذا الحد الأليم... حد الموت و الفناء والتناهي هو الذي يحدد الإنسان ويميزه بحيث قد يكون من الممكن أن نقول : إن الوجود البشري بطبيعته (وجود للموت) أو (وجود من أجل الموت)، ومهما حاولنا أن نخفي على أنفسنا تلك الحقيقة المريرة بمختلف طرق الخداع المختلفة فإننا لا يمكن أن ننجح في القضاء على هذه الواقعة الجوهرية ، وهي أننا مجعولون للموت"[3].

[1] – ديوانه، ص 153.

[2]– ديوانه، ص 49.

[3]– زكريا إبراهيم، الفلسفة الوجودية، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1956، ص97.

يقول طرفة بن العبد[1]:

ومن هانتِ الدُّنْـــيَا عَلَيْهِ فَإِنَّنــِي ضَــمِينٌ لَهُ لاتَنُمّ خَـلاَئِقُهْ
وَمَنْ كَابَدَ الدُّنْيَا فَـقَدْ طَــالَ هَمُّهُ وَمَنْ عَفَّ واسْتَغْنَى رَأَى مَا يُوَافِقُهْ
وَمَنْ حَارَبَ الأَيَّامَ طَاشَتْ سِـهَامُهُ وَمَنْ أَمَنَ المِكْرُوهَ فَالدَّهْرُ عَائِقُهْ
....
خُذُوهَا ذَوِي الأَلْبَابِ أُحْكِمَ نَسْجُهَا وَصَنَّفَهَا مُسْتَحْكِمُ القَولِ صَادِقُهْ

لا تحدد المأساة بالنسبة لطرفة بن العبد مع الخوف من المصير وقرب فناء الإنسان، بل المأساة أن يعيش الإنسان بلا هدف في الحياة وبلا موقف إنساني منها، لأن الموت قدر الإنسان مثلما قدرت له الحياة أيضا، وما تقلب الزمان على الإنسان إلا مظهرا من مظاهر تعاقب الحياة والموت.

إن الإقرار بحتمية الموت وحقيقته وفي الوقت نفسه ضبابية الموقف بعد الموت بالنسبة للإنسان العربي في ذلك العصر هو الذي جعل الشاعر العربي قبل الإسلام ينظر إلى وجوده على أنه آني وقتي صرف لا حياة أخرى بعده، وهي المعرفة ترسخت في ذهنه وجعلته يعتقد بأن الزمان هو الذي يفنيه وبالتالي وجب مجابهته بنفس سلاحه؛ لأن الزمان مثلما يفنيه من شأنه أن يخلده ويمجده ومن ثمة يهبه حياة لا زمانية مع ما يسجله الإنسان في مدونة التاريخ من فضائل وقيم ومُثل عليا، وهو الأمر الذي حمل الإنسان العربي قبل الإسلام على أن يكون إيجابيا في حياته، وذلك ما ظهر في موقفه من الوجود حيث جعل لكل شيء قيمة في الحياة، وهو من وراء ذلك يعيش حياته قيمة وهدفا ساميا لا عبثا، ولا سعيا مستمرا نحو اللذة الآنية الزائلة، لأن الحياة إذ فقدت قيمتها عاش الإنسان فيها بلا معنى.

[1] - ديوانه، ص146.

ثانيا- رمـــــــزيا

تغلغل الرمز في شتى المجالات، وفي كل مرة يكون خاضعا من ناحية الاستعمال للسياق الذي يرد فيه، وعلى ذلك لا نكاد نقف عند دلالة ثابتة راسخة للرمز، وهذا ما جعل أحد النقاد يقول عنه:" نادرا ما نجد مصطلحا كهذا تعرض لكثير من الاضطراب و العمومية في فهمه"[1].

أما في مجال الأدب والشعر فإننا نجد الأدباء والشعراء اتجهوا منذ القديم لتوظيفه نظير أهميته في العمل الفني، وذلك راجع لطبيعة آداة الابداع في الشعر التي تقيم شأنا لرمزية الكلمات المعبرة عن الهواجس النفسية، أو كما يقول أرسطو في معرض تعريفه للرمز:" الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس والكلمات المكتوبة رمز للكلمات المنطوقة"[2]، فالرمز من هذا المنطلق حالة من حالات الكشف لدواخل النفس من خلال اللغة.

قد يسمو الرمز في الفن إلى مرحلة التعظيم والتقديس، فيصبح كل شيء في الكون له دلالة رمزية، كما يذهب بودلير Charles Baudelaire والذي يرى بأن كل ما في الكون رمز وكل ما يقع في متناول الحواس رمز يستمد قيمته من ملاحظة الفنان لما بين معطيات الحواس المختلفة من علاقات ، فهو لغة الرؤيا التي تصل الواقعي بالخيالي والأسطوري، الماضي بالحاضر والمستقبل، الإقليمي بالقومي والإنساني الذاتي بالعام، على نحو دلالي كثيف تزداد كثافته ويشتد غموضه وتكثر تفسيراته، إذ يستحيل أن يفصح عن مدلولاته لقارئ واحد[3].

وعلى ذلك نجد الرمز لا قيمة له عند النفسانيين إلا بمقدار ما يعكسه من الرغبات المكبوتة في اللاشعور، فهو عند فرويد "أداة في يد اللاشعور أو المكبوت الجنسي وهو يقوم شأنه شأن الاستعارة على المشابهة جلية أم خفية..." [4].

[1] – محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3،1984،ص32.

[2] –ابراهيم رماني، الرمز في الشعر العربي الحديث، مجلة اللغة والأدب، ع2، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية،(د/ت)، ص74.

[3] – نفسه، ص74.

[4] – الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط1،1990، ص265.

1-مفهوم الرمز وأهميته

وعيا منا بأهمية الرمز في الاستعمال الأدبي باعتباره وسيلة فنية تتحدد قيمتها مع مدى فاعليتها في تحديد معنى الخطاب الأدبي وإثرائه، سنحاول أن نقف عند مدلوله في الفكر النقدي كما حدد الدارسون، فالدكتور موهوب مصطفاي مثلا يمنحه معنى فيه من الشمولية ما يجعله مكونا أساسيا في تشكيل العمل الأدبي وتأويله، فالرمز عنده تعبير غير مباشر عن فكرة بواسطة استعارة أو حكاية بينها وبين الفكرة مناسبة، وهكذا يكمن الرمز في التشبيهات والاستعارات و القصص الأسطوري والملحمي والغنائي وفي المأساة و القصة وفي أبطالها[1].

ومما قيل أيضا عن الرمز أنه الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية، فالرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح[2]، وبذلك يتجاوز الدلالة الاصطلاحية إلى دلالة ثانية هي الدلالة الرمزية[3].

تتحول أشياء ومظاهر الكون عند الفنان إلى رموز في مخيلته توحي بتعبيرات مختلفة عن قضاياه المختلفة، وتقوم على أساس علاقة قرابة وتشابه بين الرمز و المرموز إليه، لأن الرمز-كما يرى مصطفى ناصف- يشبه الإشارة التي يحال فيها على شيء محدد. و من ثم يتبادر إلى الذهن أن الرمز ما ينوب و يوحي بشيء آخر لعلاقة بينهما من قرابة أو اقتران أو مشابهة[4]. وهو نفس الاتجاه الذي يذهب إليه "الولي محمد" حين يحدد العلاقة بين الرمز وصور البيان المختلفة والتي تقوم على الاحتواء ، يقول: " الرمز لا يمثل أداة تعبيرية مثل الاستعارة و المجاز المرسل و الكناية، إن هذه المجموعة الأخيرة بأتمها تنضوي تحت تسمية الرمز وكأن الرمز يدل على جنس وأنواعه هي الاستعارة و المجاز والكناية"[5].

تدخل الصور البيانية على اختلافها في إطار الرمز فيحتويها، بل تعد عناصره التي يبنى عليها، والتي عادة ما يلجأ إليها الشعراء لغايات فنية جمالية ترتقي بالعمل الفني عن الخطابات التواصلية العادية المخالفة له؛ لأن استخدام الرمز في الشعر يجعل الشاعر يسلك طرق الإيجاز والتعبير غير المباشر ومن ثمة التلميح،

---

(1) — موهوب مصطفاي، الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،(د/ط) ،1981، ص139.

(2) — غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان،(د/ط) ،1983، ص398.

(3) — صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع)، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان،(د/ط) ،1986، ص173.

(4) —مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،(د/ط) ،(د/ت) ، ص02.

(5) — الصورة في الخطاب البلاغي والنقدي، ص192.

وفي ذلك تحقيق لجمالية العمل الفني؛ فالإيجاز أسلوب يُتَّخذُ لمخاطبة الأذكياء والبلغاء الذين يكتفون من الكلام باللمحة و الإشارة وتتعلق به الرمزية لأنها تكره الشرح والتفسير إذ ترفض الإطناب؛ لأنها تريد أن يكون الكلام وحيا وتلميحا[1].

الإيجاز مطلب بالنسبة للشاعر المجيد حسب النظرية النقدية القديمة، وهو المعنى الذي أشار إليه قدامة بن جعفر قديما وأورده موهوب مصطفاي حديثا " الإيجاز أن يكون اللفظ القليل مشتملا على معان كثيرة، بإيماء إليها أو لمحة تدل عليها"[2].

يجد الشاعر العربي القديم نفسه ملزما باتباع الإيجاز الذي يستلزم بدوره الرمز بالنظر إلى الزخم من المعاني المترامية التي تحتاج إلى حسن تدبر وصياغة وحصر لتوصليها في قوالب لفظية تعبر عن فكر الشاعر بدقة ليبلغ أثرها في نفوس المتلقين.

لم يكن اللجوء إلى الرمز لذاته بقدر ما كان اللجوء إليه لغايات أعمق، فهو يبرز قدرة الفنان على المزاوجة بين الفكر والفن، يقول أحد الدارسين: " وإن كان الترميز عند الإنسان عموما وعند الشاعر على وجه الخصوص لم يتضح كثيرا، فلجوء الإنسان إليه هو ملكة عقلية إنسانية يمارسها الشاعر و الفنان لغاية أعمق من مجرد أن ينال من السامع القبول"[3].

2- رمزية المصير في الشعر العربي فبل الإسلام

تشغل الصورة و الرمز في القصيدة العربية قبل الإسلام حيزا كبيرا، وهذا ما جعلهما يحضران حضورا لافتا فيها، فتجد الشاعر يرحل بخياله إلى واقعه الطبيعي ليستلهم منه مشاهد يقيم بينها علاقات معينة ثم يضفي عليها طابعا مثاليا فتغدوا رموزا معبرة عن موقفه من العالم، فيتحول بذلك الرمز إلى وسيلة لتوصيل هواجسه وكشفها للآخر وهو في ذلك يبتعد عن التقرير و الشرح و التفسير وهي وسائل إقناع تحضر في غير الخطاب الشعري، لأن الشعر لا يجب أن يلتزم بوسائل يمكن أن تُذهب عنه عبقه وروحه، وعلى ذلك ترى الشعراء يحاولون خلق وشائج وعلاقات جديدة بين الرمز والمرموز عن طريق قناعات شخصية أو انطباعية مستوحاة من رصيد معرفي وميراث جميع مشترك[4].

[1] –ينظر: موهوب مصطفاي، الرمزية في شعر البحتري، ص195.

[2] –نفسه، ص196.

[3] – عبدالفتاح محمد أحمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي (دراسة نقدية) دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د/ط) ،1987، ص102..

[4] – ينظر: المرجع السابق، ص129-269.

ونظير أهمية الرمز عند الشعراء قبل الإسلام سنحاول الوقوف عند تمظهرات التعبير عن فكرة المصير من خلال الرمز، وفي ذلك سنقف عند رمزية المكان (الطلل) وعند رمزية الحيوان في القصيدة العربية قبل الإسلام.

1-2- رمزية المكان (الطلل)

مثّل المكان مهادا للإنسان العربي قبل الإسلام، وهو الذي ارتبط به فكرا وإحساسا ومن خلاله تحدد موقفه من الوجود، مما جعل الشعراء يتعاملون مع مظاهره تعاملا متفردا في جميع أشكاله، فتحول المكان عندهم إلى قضية ليتجاوز مفهومه الجغرافي المحدد، ليصبح المكان تجربة تخيلية تجد مبرراتها الفنية لدى الذات المبدعة في تصورها الخاص للوجود، والذي قد لا يكون بالضرورة نابعا من تجربة معيشة ومشاهدة، بل متخيلة عند طائفة من الشعراء لأنهم لم يكتووا بنار الفراق، كما أنهم لم يقفوا على ديار متهدمة ومع ذلك تضمنت قصائدهم مطلعا طلليا يئن ويصدح بعذاب البين ورهبة المصير، لأن الرمز كان عونا لهم على ذلك.

يشغل الطلل حيزا هاما في القصيدة العربية قبل الإسلام، فلا نكاد نتصفح ديوانا شعريا إلا ويبرز الطلل شامخا في مطالع القصائد حتى أصبح السمة التي تسم القصيدة العربية القديمة وتميزها، فكان حضوره فيها ضروريا لازما لها، فلا تخلوا قصيدة منه، وإن حصل غير ذلك عُدت شاردة عن النسق الشعري السائد؛ لأنها جاءت مبتورة من عمدة أجزائها وبالتالي فهي غير مكتملة في العرف الذوقي السائد الذي يعتبرها بلا ثوب؛ لأنها تخلت عن تاجها الفني المعهود الذي يسمح لها بولوج إمارة الشعر، يقول ابن قتيبة مدللا على قيمة الطلل في الهيكل العام للقصيدة العربية القديمة: " إن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيه بذكر الديار والدمن والآثار فشكى وبكى وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين"[(1)].

إنْ كان نص ابن قتيبة يمثل عمدة الأحكام والتصورات التي صدر عنها كثير من النقاد والباحثين في تناولهم لقضية الطلل، فإن ما يهمنا في هذا الطرح هو قيمة الطلل في القصيدة العربية القديمة، وما يرمز إليه في إشارته إلى مظاهر التبدل والتحول التي تطرأ على المكان، والتي يتحدد على ضوئها موقف الشاعر العربي من راهنه وما يثيره فيه من إحساس بعبثية الزمان ورهبة الموت.

(1) – ابن قتيبة، الشعر والشعراء، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 13 .

يفصِّل النص الذي طرحه ابن قتيبة -في مطلعه- في موقف الشاعر من حالة التحول والتغير التي آل إليها المكان بعد فراغه من أهله وساكنيه فيكون رد الفعل(بذكر الديار والدمن والبكاء والشكوى والمساءلة) غير أن صدور هذا السلوك قد لا يكون بالضرورة لأجل المكان الحيز الجغرافي، بقدر ما يكون تعبيرا عن آلامه من تكرار هذا الحدث وتأثيره على حياته ووجوده، لأن المكان يتحول أثناء هذا الموقف إلى جزء من الكيان الذاتي في ارتباطه بماضيه وحاضره و مستقبله، "لأن الطللية أكثر من تعبير عن الواقع الجاهلي كقائم راهن، لأنها تجسد برهة التحول من الماضي إلى المستقبل، إذ هي تختزن الماضي كنقيض مباشر للحاضر، وكمطابق حميمي للمستقبل المأمول"[1].

يتجاوز الطلل الواقع العيني المجسد ليتخذ أبعادا رمزية تعبر عن تطلعات الشاعر وموقفه من العالم، ومعه يطرح الشاعر أكثر من سؤال حول حقيقة وطبيعة وجوده، ليتحول الطلل إلى فلسفة وتصور فكري حيال الحياة والوجود الإنساني، يقول أحد الدارسين:" موقف الشاعر أمام الطلل موقف إنساني وتجربة تمثل الصراع الذي يحدث في نفوسنا جميعا عند كل حدث جديد في الحياة وعندما يقف حائرا بين ماضيه العذب وبين مستقبله وما فيه من حياة مجهولة، فإن ذلك يعبر عن موقف الإنسان الواعي بالحياة مع شعوره بضعفه أمام قوة الطبيعة"[2].

يستأثر الطلل بالمكان ليكون رامزا له؛ لأنه الوسيلة التي يعبر من خلالها الشاعر عن مشاعره الذاتية الخاصة، فيعطي تصورا خاصا للمكان يختلف من شاعر إلى آخر، فيكون المطلع الطللي تمثيلا لرؤية فنية يُسقط الشاعر معها أحاسيسه على الطلل ليتخذه ستارا لمواقفه ورؤيته الخاصة تجاه المكان، يقول عبيد بن الأبرص[3]:

لِمَنِ الدِيارُ بِـبُرقَةِ الرَّوْحَانِ   دَرَسَتْ وَغَيَّرَها صُروفُ زَمانِ
فَوَقَفتُ فيها ناقَتي لِسُؤالِها   فَصَرَفتُ وَالعَيْنَانِ تَبـتَدِرانِ
سَجْمًا كَأَنَّ شُنانَةً رَجَبِيَّةً   سَبَقَت إِلَيَّ بِمائِها العَيْـنَانِ
أَيّامَ قَومي خَيرُ قَومٍ سوقَةٍ   لِمُعَصِّبٍ وَلِبائِسٍ وَلِـعاني

[1] - يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص 120 – 121 .
[2]- العشماوي محمد زكي، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، (د/ط)، (د/ت)، ص147.
[3] - ديوانه، ص148.

يتساءل الشاعر عن الديار وكأنه لم تكن له معرفة بها قبل وقوفه بها، وفي ذلك تعميق مقصود للمأساة ووقعها على نفسه لشدة انمحاء الديار وعفاءها وما حل بها بعد أن غيرتها السنون وطمستها الرياح التي سلّطها الزمان عليها، فكأني بالديار الحاملة لذكريات ومجد القوم قد عبث بها المصير كما عبث بساكنيها فلم يترك منها شيئا ذا قيمة وأهمية، لأن الفناء كان شاملا ملتهما كل متحرك على قيعانها، فالمشهد هاهنا يعطينا صورة عامة يؤكد من خلالها الشاعر على فاعلية الزمان في الطلل، ليجسد بذلك مظاهر الفناء وحتمية المصير وكأنها ماثلة أمامنا وذلك باللعب على وتر أدوات الرمز التقليدية كالتشبيهات والاستعارات.

يعكس الاستفهام الذي يتصدر البيت الأول حالة القلق والاضطراب وانقطاع السبل بالشاعر، لأن فعل المساءلة عن الأطلال هاهنا لا يتضمن الإنكار وعدم المعرفة، بل ينحو إلى التعجب الذي تلفه الرهبة والخوف على الحياة الإنسانية التي يتربص بها الفناء والزوال، فأصبح التطلع إلى المستقبل مرتبطا سلفا بحتمية المصير التي تترصد شراكها كل شيء على ظهر المكان، فالشاعر لا ينتظر إجابة لسؤاله، إنما يقرر ويثبت حقيقة ماثلة لا يمكن أن تتبدل وهي الفناء، ولعل وما يؤكد ذلك بوضوح صيغة السؤال في البيت الثاني، والذي يأتي ناسخا للسؤال السابق له (فوقفت فيها ناقتي لسؤالها) لأن فعل الوقوف حصل مع معرفة الشاعر الكاملة بالمكان ومعالمه ورغبته الملحة في التجوال بعينيه وأحاسيسه في ربوعه الخَرِبة، فالرغبة هي التي ألزمته وناقته على التوقف، وهي في الوقت نفسه التي عمقت مأساته وأوقدت في دواخله نار الذكرى التي يلوح شعاعها من كل شبر في هذه الطلول، وعلى ذلك جاء السؤال الثاني سؤالا مطلقا يفرض نفسه على كل إنسان وفي كل مكان (طلل) قبل الإسلام، السؤال الذي يستدعي الدموع والبكاء (والعينان تبتدران) كلما طرحته النفس المكسورة والمهزومة أمام جور الزمان وظلمه للإنسان.

يتشارك الإنسان والحيوان في فعل المساءلة (فوقفت ناقتي) أو لنقل سؤال المصير الذي جسدته صورة المكان وقد حل به الخراب والفناء بعدما كان شاهدا على أمجاد الإنسان في يوم ما؛ فالناقة في هذه اللوحة هي الرفيق الأقرب إلى نفس الشاعر تشاركه أحزانه وتسانده في البحث عن حقيقة وجوده المهدد بفعل الزمان.

يغادر الشاعر المكان والدموع تنهمر من عينيه حزنا وجزعا على تحول المكان وفنائه، فكأني بالشاعر يقيم عزاء للطلل فتطاوعه العيون في ذلك وتستجيب له النفس جزعا وألما على حالة الفقد والشعور بزوال

كل شيء، ولعل الدموع هنا تمثل نوعا من المواساة وتخفيف حدة الألم ووقعه على النفس، يقول أحد الدارسين معللا سبب ذرف الدموع في المطلع الطللي في القصيدة قبل إسلامية بأنها: " تقوم بعملية التطهير حيث تساعد على تحمل المواقف الصعبة فتجدد طاقات نفسه، وتبعد ظلمات وحشتها، وتلطف من ذهولها كلما تعكر صفوها، ومن هنا لم يأت بكاء الشاعر للبكاء، ولكنه أتى علة لشفاء نفسه الملتاعة، حيث تبلغ هذه النفس درجة التأزم، فتارة نتلمس التماسك والتجلد، وأخرى تلجأ إلى الدموع والنداء والاستفهام، وكل ذلك قصد التخفيف من المعاناة النفسية"[1].

تكتسب معاناة الشاعر النفسية بعدا إنسانيا قَبَلِيًا عاما، لتخرج بذلك من إطار ذاتيتها إلى حيز أوسع لتصبح مشتركة بين أفراد الجماعة التي ينتمي إليها، وذلك عندما يقترن المكان بقبيلته وبأمجادها، فالمكان كان شاهدا على أيام قومه التي كانت تفيض جودا وكرما على الناس، وهنا يقر بقيمة قومه وما أضفوه على المكان من قدسية جسدتها فضائلهم، وعلى أساس هذه القيمة توطدت وشائج العلاقة بين الشاعر والمكان أكثر، فالمكان من هذا المنطلق لا تتحدد قيمته إلا بما يحفظه من ذكريات وأمجاد شهدها في الماضي، وعلى ذلك كان بكاء الشاعر عليه يماثل في غزارته المطر الهطول الذي لا ينقطع (كأن شنانه رجبية سبقت بمائها العنان)، وبما أن المطر رمز لعودة الحياة ومظهر من مظاهر الجود، فإن دموع الشاعر تحاول أن تحاكي المطر الهطول وهي تجود بدمعها حزنا على المكان، فهي بذلك محاولة أخرى لاستعادة نظارة المكان وبعث الحياة فيه ولو على سبيل الذكرى، لأنها تمثل الصورة المجسدة للقوم الذاهبين الذين خطوا مجدهم على رماله.

درج الانسان العربي قبل الاسلام على الحل والترحال بين الأمكنة ساعيا في طلب أسباب الحياة، بيد أن هذا السعي قد يطوي مراحل مهمة من حياته؛ لأنه في كل رحلة يخلف ورائه فيض من الذكريات وتتعرض علاقاته للبتر، ثم يتم استحضارها لحظة الوقوف على الأطلال وتحيتها ومن ثمة الوقوف على حقيقة المصير، فكأن في تكرار هذا الفعل (الحل والترحال) هدم متواصل للذات العربية ولهويتها وأصولها، وعلى ذلك تأتي الوقفة الطللية كمحاولة إنسانية للبحث عن جذور الهوية وترسيخ قيم الذات والجماعة على المكان ومن ثمة تثبيت للهوية، وهذا ما جعل المثقب العبدي يطلق صرخته متذمرا من الحل والترحال قائلا [2]:

---

[1] – عبد الله محمد صادق حسن ، مقدمة القصيدة الجاهلية ، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، (د/ط)، (د/ت)، ص 109.

[2] – المفضليات ، ص 292.

تَقُولُ إذَا دَرَأْتُ لها وَضِينِي أهــذا دِينُهُ أَبَدًا وَدِيــنِي

أَكُلَّ الدَّهرِ حِــلٌّ وارْتِحالٌ أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وما يَقِيــنِي

يفرض الطلل وهو الوجه الآخر للحياة المهزوزة غير المستقرة على الشاعر الوقوف عليه لتأمل ما فعله الزمن في المكان فتستقر في نفس الشاعر رؤى قلقه مضطربة، وهو يحدق في أرجائه، فيقع نظره على كل حيز فيه ليستحضر معه الذكرى التي صنعها ذات يوم على سطح المكان والتي تمثل مرحلة هامة من مراحل عمره المنقضية ، فيقف باكيا حزنا على ما مضى وعلى من فارق، مجسدا هذا الموقف في انجاز شعري يلخص من خلاله موقفه من الوجود، يقول النابغة الذبياني[1]:

يا دارَ مَيَّةَ بالعَلْيَاءِ فالسَّـــنَدِ أَقْوَتْ وطالَ عليها سالفُ الأبَدِ

وقفْتُ فيها أُصَيلانًا أُسائِــلُها عَيَّتْ جـوابًا وما بالرَّبعِ من أحـدِ

إلاّ الأَراوِيَّ لأْيًا مـــا أُبَيِّــنُهَا والنُّؤْيُ كالحَوْضِ بالمظْلُومَةِ الجَلَدِ

رَدَّتْ علــيْهِ أقاصــيهِ ولبَّــدَهُ ضَرْبُ الوَلِيدةِ بالمِسْــحَاةِ في الثَّأَدِ

خَلَّــتْ سبيلَ أَتِيٍّ كانَ يَحْبِــسُهُ ورَفَّعَتْهُ إلى السِّجْفَــينِ فالنَّضَدِ

أَمْسَتْ خَلاءً وَأَمْسَى أَهْلُها احْتَمَلُوا أَخْنَى عليها الذي أَخْــنَى على لُبَدِ

يقف النابغة الذبياني مذهولا أمام مشهد الديار الدوارس متوجعا على حالها، وهي التي حوته واحتضنته على ظهرا نيها وقد كان مقيما بها ذات برهة من الزمن في سرور ونعمة، وما لبث أن انقضى ذلك كله فاسحا المجال للحسرة والألم، وهو يطوف بعينيه في أرجائها الخوالي وفي أثارها الدوارس، يقلب كفيه على حالها وعلى تبدل عمارها بخرابها، وهي التي ارتبطت في يوم ما بالمحبوب (مية) فلم تبق إلا أثرا بعد عين لا يبين معالمها إلا بعد معاناة وعسر، وفي ذلك تأكيد وإصرار منه على استحضار ذكراه واستيقاظها من تحت الأنقاض.

ألا يمكن أن تعمم الفاجعة هذه لتصبح مأساة عربية تتكرر كل مرة لتزيد ألام الصرم حدة؛ لأنها تذكّر الإنسان بمصيره الذي يأبى طيفه أن يفارقه وهو قدره المحتوم، وبخاصة لما نعلم صنيع الطبيعة بالإنسان العربي التي وضعته في صراع دائم مع ما يحيط به من موجودات، وهذا ما أشعره في كل لحظة بتهديد الفناء له، وهو الصراع الذي رسّخ في ذهنه يقينية المصير في مقابل خلود الطبيعة

[1] - ديوانه، ص 14.

يجسد المطلع الطللي للنابغة الذبياني العلاقة الحميمية بين الشاعر والأطلال والتي يبرزها أكثر أسلوب المحاورة بينهما، والذي يبدأ بالنداء الذي يُقرب بين المنادي والمنادى في مطلع البيت الأول (يا دار مية)، وفي ذلك كشفٌ عن العلاقة والارتباط بين الشاعر والمكان المرتبط بمية الرامزة للحياة المغادرة أو الحلم الذي يطارده الشاعر بين أرجاء الطلل علّهه يظفر معه بلحظة يمكن أن يتجاهل معها المصير وتنسيه صورة الموت الماثلة في الطلل، تأمل كيف يتحول طيف المحبوبة إلى حلم هارب يحط الرحال بهذه المواضع المتعددة التي يذكرنا بها الشاعر (العلياء فالسند) ولعل في تعديد الأماكن هاهنا دلالة على حلول الحياة بالمواضع التي علّمتْ عليها مية ونُسبت إليها، كما لا يجب أن نغفل الدلالة الإسمية لتلك المواضع التي تشير إلى رفعة مكانه صاحبته في قلبه ومدى إحاطتها بوسائل الرعاية كونها خالدة في ذاكرته مع ما يبديه من حرص على الحفاظ على ذكراها حين يكرر الوقوف على طلولها في أكثر من موضع، وهي المواضع التي عمرت الأرض.

تظهر سلطة الزمان على المكان في عدم قدرة المكان على المحاورة وهو الفاقد لجميع مظاهر الحياة، لأن المكان يظهر هو الآخر مهزوما كحال الشاعر بعد أن أقوى عليه الزمن وغيّبه مصرا على إعفائه بعد أن تخلى عنه الإنسان والحيوان (وما بالربع من أحد)، بيد أن إحجام المكان عن الكلام هاهنا يكون قصريا؛ لأن الديار لا ترفض الكلام طواعية، وإنما تحاول أن تجيب من باب التعاطف مع الشاعر غير أنها لا تملك القدرة على ذلك (عيت جوابا) لأن الزمان أنهكها وأعياها فلم تبق لها القدرة على المحاورة، وهنا يأخذ الطلل هيئة إنسان قد أعيته السنين وسلبت منه القدرة على الكلام، وهي الرمزية التي تجعل من الطلل شريكا للإنسان في المعاناة التي سلطها عليهما الزمان. وهي الرمزية أيضا التي توقظ فينا التساؤل والذي فحواه؛ ألا يمكن أن تكون صورة الطلل تجسيدا فنيا للمصير الإنساني ؟

يختتم الشاعر وقفته الطللية ببيت يفصّل في مصير الإنسان، بل يُحول تجربة الشعرية الذاتية إلى تجربة إنسانية عامة، وذلك عندما يحفر الشاعر في الذاكرة التاريخية مستحضرا قصة لبد آخر نسور لقمان بن عاد؛ وكان قد عمر طويلا حتى ضُرب به المثل في البقاء وطول العمر، بيد أن مصير الديار ليس أفضل حالا من حال لبد، ولعل توظيف القصة جاء ليأخذ وظيفة التعزية للنفس الإنسانية في مصيبتها التي ترقب حلولها في أي لحظة، وإجابة شافية لكل إنسان يتساءل عن وجوده ويتأمل أسباب البقاء والخلود، وعلى ذلك أمكن

القول أن الطلل عند النابغة الذبياني لا يعدو أن يكون سوى فناء مرحليا يفناه الإنسان مع كل رحلة ليصل إلى رحلته النهائية رحلة الموت والفناء.

إن الشاعر العربي قبل الإسلام عندما كان يبكي المكان فهو لا يبكي المكان فحسب، بل تجده يرثي الحياة الإنسانية عامة لأنها تتراءى أمامه وهي في أفول دائم، وما الطلل إلا تجسيدا لهذا الفناء، يقول وهب رومية: " لم يكن الشاعر الجاهلي -في ظني- يرثي شخصا بعينه أو ذاته، بل كان يرثي الحياة الإنسانية نفسها، إن معاني الفقد أصيلة في هذا الشعر، مترامية في أرجه كلها .....إنه الفقد الشامل والجزع المقيم والإحساس بأن الحياة عبث ولهو باطل وقبض ريح"[1].

يحضر الإحساس بالموت أكثر عند الشاعر أثناء وقوفه على الطلل لأن الموت شاخصة وماثلة فيه، فيخيم على نظرته للحياة غمام الموت، وفي ذلك يردف وهب رومية قائلا: " وقد أحس الشاعر القديم أن الموت يفسد الحياة، فروّعه هذا الإحساس وغاله، وأن فراشة الحياة الآسرة الألوان التي يطاردها ليمسك بها تحوم فوق رأسه قليلا ثم تغيب ، فكأن شيئا من أمره وأمرها لم يكن، وبهجة الحياة التي يشعر بها الشاعر بهجة مروّعة لأنها مسكونة بهاجس الفناء القريب، لا شيء أقسى من أن يُحس عاشق الحياة أن العمر آخذ في النفاذ، وأن التعميم طيف كرى يختاله فإذا فتح عينيه ليحققه لم يجد سوى الصمت الحزين"[2].

يقول امرؤ القيس في افتتاح معلقته المشهورة [3]:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيْبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ وحَوْمَلِ

فَتُوْضِحَ فَالمِقْرَاةِ لم يَعْفُ رَسْمُهَا لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمْأَلِ

تَرَى بَعَرَ الأرْآمِ في عَرَصَاتِهَا وَقِيْعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ

كَأَنِّيْ غَدَاةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا لَدَى سَمُرَاتِ الحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلِ

وُقُوْفًا بِهَا صَحْبِيْ عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ يَقُولُونَ لا تَهْلِكْ أَسًى وَتَجَمَّلِ

وَإِنَّ شِفَائِيْ عَبْرَةٌ إِنْ مهـرَاقَةٌ وَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلِ

[1] - شعرنا القديم والنقد الجديد ، ص 282.
[2] - نفسه، ص 284.
[3] - ديوانه، ص 21- 24.

تثير المنازل الموحشة الشجون في نفس الشاعر فتدفعه للبكاء على تبدّل أحوالها، وتبدل مناظرها النَّظِرة بمناظر خربة موحشة لا ساكن فيها، إن هذا الشعور بالفقد وبضياع الحياة ومعها كل شيء ذا قيمة في النفس دفع امرؤ القيس إلى الوقوف وصحبه للبكاء على الحياة الذاهبة التي لم تقو على مقارعة الزمن.

تصطدم رغبة البكاء عند الشاعر مع إرادة الفناء التي يفرضها قانون الطبيعة وهذا ما جعل الأبيات تنحو منحى تقابليا بين الفناء والبقاء، ألا ترى الشاعر يلجأ إلى مقاومة مظاهر الفناء باعتماد أساليب فنية ولغوية يتأمل فيها تحقيق رغبته في الصمود والبقاء، تأمل طبيعة التركيب (لم يعف) فكأنه أخرج الفعل من صيغة الحاضر ليخلصه للماضي، وفي ذلك تأكيد على صمود الطلل لفترة طويلة في وجه الزمان، وتأمل معي أيضا طبيعة التركيب المقابل (نسجتها) والذي ينسلخ هو الآخر من صيغة الماضي ليعبر عن الاستمرارية في الحاضر، استمرارية حركة الريح الكاشفة عن الطلل والتي تأبى أن يعفو كما أراد لها الشاعر، بيد أن سلطة الفناء أقوى وأشمل وهي الحقيقة التي لا يمكن إغفالها ولا الهروب منها.

يحضر بعر الآرام في وحدة الطلل عند امرئ القيس للدلالة على أثار الحياة في الديار وتداولها بين الإنسان والحيوان الذي يروح ويجيء في المكان الذي كان عامرا بأهله، فالمكان الحيز الجغرافي بقي شامخا، غير أن ساكنيه المتعاقبين عليه لم تبق إلا ذكراهم، فالإنسان بقي في ذاكرة الشاعر وأما الحيوان فبقيت فضلاته شاهدة على حياته، ولعل ورود عبارة (بعر الآرام) يحمل دلالة أكثر على رهبة الموت وحتمية المصير؛ لأن بعر الآرام شيء دال على السكون وانتهاء الفعل فكأن الموت ماثلة من خلاله، وبخاصة عندما نقف على الدلالة الرمزية لبعر الآرام الذي يحيل إلى انعدام الحركة، وبذلك حقق توظيف بعر الآرام الفكرة المأمولة للصورة لأنه أبلغ تعبيرا عن الفناء المنتشر في أرجاء الطلل، بل يمكن اعتباره أبرز ملامحه وهو الذي أعطى المبرر الكافي لبكاء الشاعر الذي صرح به في مطلع الأبيات حين وقف على هول الفاجعة التي أكدت له أن الفناء الحاصل لا محالة.

يمكن القول بأن تهدم الحياة في الطلل (المكان) ما هو إلا مشهدا مصغرا للفناء الإنساني والذي تتكرر صوره مع تعدد الأماكن التي تحيل إليه (سقط اللوى، الدخول، حومل، توضح، المقراة) والتي نحسب أن الشاعر استحضرها كلها ليشير معها إلى يقينية المصر وشموليته؛ من منطلق أن الموت يتهدد الحياة في كل مكان.

يعود بنا الشاعر مرة أخرى بعد أن يفرغ من تعديد الأماكن لنستذكر معه من جديد يوم الرحيل وأثره في نفسه، وهذا أمر طبيعي ينسجم مع وضعه النفسي، فبعد البكاء الذي جاء كرد فعل طبيعي نتيجة لوقع الصدمة على نفسيته والتي أصابته بحالة من الذهول وهو يُفاجأ بحالة الإقفار والجدب التي حولت المكان إلى أرض يباب، ثم تأتي مرحلة استحضار الذكريات وتجميعها من أرجاء الطلل والذي يصاحبه البكاء.

لا يبكي الشاعر الطلل المكان الجغرافي. بل تراه يبكي الوجود الإنساني، ذلك ما لمح إليه في مطلع الأبيات (قفا نبك من ذكرى حبيب)، وكذلك ما ورد في معنى البيت الرابع (كأني غداة البين يوم تحملوا) فكأن الشاعر يؤكد على زوال الحياة الإنسانية مع كل رحلة، كما أن تكرار فعل البكاء مع الصورة التشبيهية (لدى سمرّاتِ الحيّ ناقف حـنظل) من شأنه أن يلعب دورا مؤثرا في تقوية المعنى؛ لأن البكاء معها يكون مستمرا ذلك أن ناقف الحنظل تدمع عيناه باستمرار سواء أكان حزينا أم غير حزين[1].

يأتي البيت الخامس لينقل التجربة من طور إلا طور من الذاتية المفرطة في البكاء إلى صوت الآخر الأصحاب الذي يأمره بالابتعاد عن الحزن والجزع وكل ما يسبب له الألم والانتكاسة، فكأن صوت الجماعة يحضر ليحقق للمعنى نوعا من المنطقية والتعقل في معالجة الأمور والاقتناع بحتمية المصير، وهو ما حمل الشاعر على الاقتناع بها الشاعر هو الآخر في البيت الموالي من خلال طرحه لهذا السؤل التقريري (وهل عند رسم دارس من معول) وذلك بعد أن تأكد أن شفائه لا يكون بإراقة الدمع وانصبابه، لأن الدمع لا ينفع مع الرسم الدارس؛ لأن المأساة تتجاوز الرسم الدارس كونها أعمق من ذلك، لأنها مأساة الحياة الإنسانية ككل التي يلتهمها الزوال والاندثار، وأما الطلل فما هو إلا صورة جزئية ممثلة لفاجعة الإنسان أينما وجد وحلّ.

وعلى ذلك مثّل الطلل مساحة لبناء معرفة متكاملة حول الحياة والوجود الإنساني وحتمية الفناء بتهديد الزمن المفني للإنسان، والذي يعمق من مأساته حتى قبل إفنائه مع ما يسببه له من جراح وآلام نفسية لا تندمل إلا مع لحظة المغادرة النهائية للوجود، وهي الجراح التي تتحرك كل مرة مع حركة الرياح (لما نسجتها من جنوب وشمأل) فكأن صورة الريح تؤجج الإحساس بالموت لأنها تزيد من انفعال الشاعر وبخاصة عندما يقف على تلاعب القدر بالطلل الذي حمل ذكرياته؛ فأحيانا تعيد الريح إلى الطلل بعض بقاياه بارزة للعيان وأحيانا تطمسه وتستره عن النظر وكأنه وجد ليكون وسيلة تسلية للقدر وعذاب حياتي للإنسان.

---

[1] – ينظر: محمد عبد المطلب، قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، الشركة المصرية العالمية، لو نجمان، القاهرة، ط1، 1996، ص 14.

من هذا المنطلق اكتسب الطلل عند الشعراء تعاطفا كبيرا حتى صار عندهم يحظى بقدسية خاصة تحققت له مع ما يحمله من رمزية للحياة الإنسانية في مقابل حتمية المصير، فكأن الشاعر في وقفته الطللية إنما يسعى لتقديم عزاء يليق بالحياة الإنسانية، يقول أحد الدارسين: "ولم تعد هذه الصورة نتاجا فرديا بقدر ما أصبحت تمثل نتاجا جماعيا، ألّفه الشعراء القدماء، وأفرغوا فيه جانبا من قدراتهم الإبداعية، وبفضل هذه الجماعية اكتسب الوقوف على الطلل احترام اللاحقين للسابقين، حتى استحال الأمر إلى شيء شبيه بما يكنه الناس من احترام وتقديس للموتى من الأولياء الصالحين، واعتقادهم أنهم مازالوا مؤثرين حتى بعد موتهم"[1].

يقول عبيد بن الأبرص[2]:

أَقفَرَ مِن أَهلِهِ مَلْحُوبُ فَالقُطَبِـــيّاتُ فَالذَّنُـــوبُ
فَراكِـــــسٌ فَثُعَيْلِباتٌ فَذاتُ فِرقَـــيْنِ فَالقَليبُ
فَعَرْدَةٌ فَقَفا حِبِرٍّ لَيسَ بِها مِنــهُمُ عَرِيبُ
إِن بُدِّلَت أَهلُها وُحـوشًا وَغَيَّرَتْ حالَهَا الخُـطُوبُ
أَرضٌ تَوارَثُهَا شَعُوبُ وَكُلُّ مَن حَلَّها مَحْـرُوبُ
إِمّا قَتيلًا وَإِمّا هالِكًا وَالشَيبُ شَينٌ لِمَن يَشيبُ
عَيْنَاكَ دَمعُهُما سَرُوبُ كَأَنَّ شَأنَيهِما شَعِيبُ
واهِيَةٌ أَو مَعينٌ مُمعِنٌ أَو هَضبَةٌ دونَهَا لُهُــوبُ
أَو فَلَجٌ مّا بِبَطنِ وادٍ لِلْماءِ مِن بَينِهِ سُكُوبُ
أَو جَدوَلٌ في ظِلالِ نَخلٍ لِلماءِ مِن تَحتِهِ قَسِيبُ[*]

يدرك عبيد بن الأبرص هشاشة الوجود الإنساني في وقوفه على المأساة التي يحدثها المصير بالحياة، لأنه يمثل نقطة النهاية التي يردها كل حي ليجد الموت تتربص به موقعة إياه في حياضها، ربما هذه الحتمية هي التي فرضت على الشاعر افتتاحيته التي يملأها اليائس والقنوت الذي تحولت معه أرض الجزيرة العربية إلى أرض يباب وقد ألقى الإقفار ردائه عليها، فلم يبقي ولم يذر مكانا إلا وحوله إلى رامز للموت والانتهاء، فمهما تنوعت الأماكن وتباينت دلالتها وتضاريسها بين هضبة وجبل ووادي وبئر، نجد الموت مطبقا عليها

[1]- نفسه، ص 18.

[2] - ديوانه، ص 23- 25.

[*]- **ملحوب**: إسم وادي. **القطبيات**: جبال من بني أسد. **الذنوب**: اسم موضع. **راكس، ثعيلبات، ذات فرقين، القليب**: أسماء مواضع متدانية في ديار بني سعد بن ثعلبة من بني أسد. **شعوب**: اسم للمنية. **محروب**: مسلوب أو ذهب ماله. **الشأنان** : عروق في الرأس تجري منهما الدموع. **الشعيب**: المزادة. **الفلج**: النهر. **القسيب**: صوت جري الماء.

جميعها، ولعل فعل الإحصاء والتعديد للأماكن الذي يقوم به الشاعر هاهنا إنما يكون نابعا من شعوره العميق بطغيان الفناء على الحياة كلها دون استثناء.

إن ما يطرحه مطلع معلقة عبيد بن الأبرص؛ وهو من الشعراء المتقدمين في مجال النظم الشعري الذين وثقوا للقصيدة العربية نهجها وهيكلها، يجعلنا نتساءل عن موقف الشاعر ومن ورائه الإنسان في تلك الفترة من الوجود، هل هو موقف وجودي تتحكم فيه حركية الزمن وتخضعه لقوانينها الصارمة ؟ وهل كان الوجود بالنسبة إليه إشكالية كبرى يسعى ورائها ليُوجد لها حلولا تهدئ من حيرته ؟ وهل كان بكائه لأجل الطلل والآثار الدوارس التي حلت بها قبيلة لتصيّف ثم غادرتها شتاءً إلى حيث الماء والكلأ، أم أنه يأس من تكرار هذه الرحلة فتحول بكائه إلى رثاء للوجود الإنساني على أرض شبه الجزيرة العربية؟

تشير وحدة الطلل عند الشاعر إلى أزمة حقيقية يكون قد عاشها الإنسان في تلك الفترة، وهي الأزمة التي يتسيدها اليأس من الحياة المهددة في كل وقت، ولعل ما يعضد هذا الطرح إكثار الشاعر من الإشارة إلى مواضع كثيرة، فكأنه يرثي كل شبر من مواطن العرب وديارهم (أرض ثوراتها شعوب/ فكل من حلها محروب)، فهل تحولت هذه الأرض إلى نذير شؤم لساكنيها تلفظهم في كل لحظة يحنون إليها فتسرق منهم الحياة ؟ فعبيد بن الأبرص يسلم بحتمية الفناء الذي ينتظر الإنسان على هذه الأرض التي ترثها الموت بدل الحياة، والتي تعدد طرائق فتكها بالإنسان (وإما هالكا)، (الشيب شين لمن يشيب)، فالشاعر يرى في عمر الإنسان مهما طال سائر إلى زوال.

يعلم الشاعر أن الموت آت لا محالة فلا مبدل لموعده، إنما محنته يعمقها تهالك بني الإنسان جيل بعد جيل، وعلى ذلك نراه لا يرى في المستقبل أفقا لمتعة الحياة على هذه الأرض، فكأني به يرى مأساة الإنسان مستمدة بالأساس من مآسي المكان وما حل به بعد أن كان عامرا يافعا ينبض بالحياة ثم تداولت عليه الخطوب فحولته إلى أرض يباب يدمي لحالها القلب وتفيض الدموع سروبا على من دسهم الثرى في غياهبه.

ولّد الشعور بمأساة المصير الإنساني إحساسا بالضياع والعدمية، فقبرت الرغبة في الحياة وطمست معالمها ولم يبق سوى النواح المتواصل على المكان وما حلّ به (عيناك دمعها سروب)، فلعل كثافة الدمع في هذه الصورة فيه تكثيف للحزن، وإصرار على تواصله ليتناسب مع هول فاجعة الإنسان منذ وجوده الأول، وعلى ذلك جاءت الصورة الشبيهة هنا لتؤدي دورها على أكمل وجه؛ وذلك عندما يقترن الدمع بالمزادة

على سبيل المشابهة، فإذا كانت المزادة تستعمل في العادة لحفظ الماء واتقاء العطش المؤدي للهلاك ومن ثمة إطالة العمر وتجنب الموت، فإن الدمع يحاكيها في الوظيفة لأنه يحاول ارواء الثرى الذي قد يبعث الحياة في الطلل ولو مجازيا على سبيل التمني وإيهام النفس، لأن في هذا الجهد محاولة للتصدي للموت، حتى وإن كانت محاولة يائسة كيأس الثرى من قطرات المزادة، والتي تحاكيها حالة اليأس التي تسيطر على الشاعر والتي تظهر مع إلحاق بعض الصفات بالمزادة لتجعلها لا تقوم بوظيفتها الأساسية التي وُجدت لأجلها من ذلك أنها واهية وبالية متشققة يسيل منها الماء من كل جانب دون تُروي الأرض.

يتفنن الشاعر في رسم مشاهد يمزج فيها بين مأساوية الموقف وهو يذرف الدمع على الأرض وبين الأرض المباركة الصامدة في وجه الموت لأجل تأدية وظيفتها والمتمثلة في حفظ نسب الأجيال وهويتها، الوظيفة التي يعززها الإنسان مع الدمع المخزن في جوفها، والذي يذرفه في كل مرة عليها حتى لا تجف ويجف معها أصله ويفقد بذلك هويته، وهو ما دفعه لإروائها في الأعماق، وهي التي استجمعت واحتفظت بكل قطرة منه ليتحول الماء المتقاطر من الإنسان إلى مجار تتدفق من هضبة تحتها مهاوٍ (أو فلج ما ببطن واد للماء) لتجدد الحياة وتبعث من رحم الطلل الميت، وعلى ذلك استشرف الشعر البعث والتجدد في الحياة.

تتحول الأرض المباركة –وفق المعرفة الشعرية– من مكان قفر طوى ساكنيه في أعماقه إلى جنة ذات ماء ونخل (أو جدول في ظلال نخل للماء من تحته سكوب)، فكأني بالمعنى الشعري ينمو من البيت الأول وهو يصوِّر مأساوية المشهد لتتحول معه الأرض اليباب إلى أرض خضراء ارتوت بدمع الإنسان (الشاعر) الذي يذرفه على أخيه الإنسان، وبذلك حول الشاعر الموقف الذاتي ناحية الموت إلى موقف إنساني شامل يقول وهب روميه معلقا على أنسنة التجربة عند الشاعر العربي قبل الإسلام: "يرتقي الشاعر القديم بتجربة الموت الفردية إلى أفق إنساني رحب، فيربطها بتجربة الموت الإنساني عامة حيث الفقد أشمل وأعمق، فهو راسخ في أصل الوجود الإنساني، والمصيبة أعم فهي ملازمة للبشر الفانين والحزن ماء الناس الذي يشربونه ليل نهار، إنه يتأسى بالماضيين ويشاطرهم الحزن والبكاء أمام جنازة الحياة"[(1)].

يقول الأسود بن يعفر النهشلي[(2)]:

إِنَّ المنِيَّةَ والحُـــتُوفَ كِلَاهُمَا   يُوفِي المخَارِمَ يَرْقُبانِ سَـوَادِي

(1) – شعرنا القديم والنقد الجديد، ص304.

(2) – المفضليات، ص 216- 217.

لن يَرْضَيَا مِنِّي وَفَاءَ رَهِينَةٍ مِن دُونِ نَفْسِي طَارِفِي وتِلادِي
ماذَا أُؤَمِّلُ بَعْدَ آلِ مُحَرِّقٍ تَرَكُوا مَنَازِلَهُمْ وبعدَ إِيَادِ
أَهْلِ الخَوَرْنَقِ والسَّدِيرِ وبارِقٍ والقَصْرِ ذِي الشُّرُفَاتِ من سِنْدَادِ
جَرَتِ الرِّياحُ على مكانِ دِيَارِهِم فكأَنَّمَا كَانُوا عَلَى مِيعَادِ
ولقد غَنُوا فيها بِأَنْعَمِ عِيشَةٍ في ظِلِّ مُلْكٍ ثَابتِ الأَوتادِ
....
فإذَا النَّعِيمُ وكلُّ ما يُلْهَى به يوماً يَصِيرُ إلى بِلًى وَنَفَادِ

يكاد يجزم الأسود بن يعفر النهشلي كغيره من شعراء عصره بأن الموت حقيقة ثابتة لا يمكن تجاوزها؛ لأن يقينيته تنكسر أمامها كل محاولات الإنسان لدفعها، فلا يشفع عندها تقديم القرابين لها ولا العطايا، فلن ترضى بغير صاحبها (لن يرضيا مني وفاء رهينة).

لعل هذه الحقيقة هي التي جعلت الشاعر يعزي نفسه ويحملها على الجلد والصبر، لأن المنية مصيبة إنسانية مشتركة، وهذا ما جعله أيضا يلتمس التعزية للوجود الإنساني ككل؛ لأن المرء منذ أن تطأ قدماه الأرض ومصيره ماثل أمامه لا يمكن له أن يغيّره، يشترك في ذلك الغني والفقير والعبد والسيد، فالفناء مرحلة يرد مناهلها الجميع (جرت الرياح على مكان ديارهم/ فكأنما كانوا على ميعاد)، يقول وهب روميه معللا تواتر الحديث عن الموت عند الشعراء: "وقد كنا سابقا نحدس أن الشاعر يرثي الوجود الإنساني عامة لا حالته الفردية وحدها، فها نحن أولا نرى ونسمع ما كنا نحدس ونقدر أليس هذا رثاء الإنسان منذ كان؟ أو ليس هذا الدوران حول فكرة (الفناء) وهذا التكرار لها، وهذا الفناء الفردي حينا والشامل حينا آخر، تعبيرا حيا عن وطأة الإحساس بهذه الفكرة، ومحاولة مراوغة لترويض النفس عليها، وتدريبا على تذوق طعم الموت قبل وقوعه؟"[1].

إن الإحساس بالفناء وحتمية المصير جعل الشعراء يتوجهون لرثاء الحياة الإنسانية في كل المظاهر الكونية التي تقع عليها أنظارهم، وبخاصة تلك الموجودات التي تقوم بينها وبين الإنسان علاقة حميمية كأن تشير إليه بشكل أو بآخر، ومن ذلك المكان أو الطلل الذي شهد مغامرة الإنسان على صفحاته واحتضنه بين جنباته، وحتى بعد أن لفظه تماشيا مع إرادة الحياة ومنطق المنية بقي حافظا لمجده وذكرياته يجمعها

[1] – شعرنا القديم والنقد الجديد، ص 305.

لتكون في النهاية محصلة لحضارة معنوية شامخة وممجدة للإنسان العربي الذي رثاه الشعراء من خلال بكائهم على المكان الرامز لفناء الإنسان لأن كل موطن تحل به الحياة لابد أن يكون مزارا للمنية، وكل أرض يحل بها الإنسان تعجز المنية عن محو آثاره وهو التحدي الذي استأنس به الشاعر العربي وانتصر به عن الموت.

2-2- رمزية الحيوان القصيدة الجاهلية

تحفل القصيدة العربية قبل الإسلام بضروب متباينة من القصص الرامز لفكرة المصير، وبخاصة عندما يتخلص الشعراء من الطلل إلى وصف الرحلة التي يركز فيها الشاعر على وصف أداة الرحلة والإمعان في الحديث عن حركتها وعن هيئتها والتي يربطها –عادة- على سبيل المشابهة بقصص الحيوان الوحشي كالثور أو البقرة أو حمار أو الظليم، يقول أحد الدارسين محددا ومعللا وُرود هذه القصص في القصيدة العربية القديمة: "ترد هذه القصص في ساقين لا ثالث لهما في هذا الشعر هما سياق وصف الناقة، وسياق الرثاء وبكاء الشباب الغابر، وتختفي الناقة عن هذا السياق، وتختلف هذه القصص إحداهما عن الأخرى اختلافا كبيرا ولكنها على الرغم من هذا الاختلاف تتشابه في أمور شتى، فهي جميعا في السياق الأول تبدأ أو تتفرع من الحديث عن صفة واحدة من صفات الناقة هي صفة السرعة... وهي في السياق الثاني سياق الرثاء وبكاء الشباب تبدأ أو تتفرع دائما دون ما استثناء من الحديث عن الدهر والأيام"[(1)].

ولأننا بصدد الحديث عن فكرة المصير ورمزية قصص الحيوان في القصيدة العربية القديمة، سنحاول في هذا المبحث الوقوف عند السياق الثاني الذي تحدث عنه الدكتور وهب روميه والمتعلق بارتباط ذلك القصص بالدهر والأيام، وسنقتصر في حديثنا على عينية أبي ذؤيب الهذلي باعتبارها واحدة من القصائد التي تقدم ملحمة متكاملة عن الفناء، كما يتكفل صاحبها بإقامة عزاء للوجود ككل (الإنساني والحيواني)، وتبعا لذلك سنقف عند لوحتي الحمار والثور الوحشيين.

يحاول أبو ذؤيب في كلتا القصتين (قصة حمار الوحش وأتنه، وقصة ثور الوحش) أن يُسقط تجربته الحزينة عليهما في بعض الأجزاء، فينتقل بذلك الشاعر بالقصتين من الحيز الدلالي الشائع في المنتج الشعري قبل الإسلام إلى حيز دلالي جديد تكون فيه القصتين مرتبطتين بالعزاء والموت ومعبرتان بوضوح عن فكرة المصير.

(1) – شعرنا القديم والنقد الجديد، ص 304. 305.

ترد القصتان في القصيدة ليجسد الشاعر من خلالهما فكرته عن حتمية الموت ويقينيته وتصدع الجمع وتفرق الشمل الذي يحدثه الدهر بعد أن تقع مصائبه تباعا على الإنسان والحيوان، وهي الفكرة التي انطلقت منها القصيدة، والتي يفتتحها الشاعر بقوله[1]:

أَمِنَ المنونِ وريبِها تَتَوَجَّعُ وَ الدَهرُ لَيسَ بِمُعْتِبٍ مِن يَجْزَعُ

إلى أن يقول[2]:

كَمْ من جَميعِ الشَّمْلِ مُلْتَئِمِ بَاتُوا بِعَيشٍ نَاعِمٍ فَتَصَدَّعُوا الهَوى

تبدأ القصيدة مستسلمة لفكرة القدر وحتمية المصير فاقدة للأمل في الحياة، حتى الصراع الناشئ فيها بين الإنسان والإنسان وبين الحيوان والحيوان وبين الإنسان والحيوان ما هو في الحقيقة إلا سببا من الأسباب التي يُسخرها الدهر ليحقق بها إرادته ورغبته في إخفاء مظاهر الوجود، فالحياة مهما توافرت أسبابها بشكل مكثف يكون حتما مصيرها الزوال، وهذا ما جعل الشاعر يفصل بين قصصه داخل النص الواحد بتلك اللازمة الدلالية التي تتكرر في كل مرة لتعود بالمعنى إلى منطلقه الأول الذي وُجدت القصيدة لأجله (الدهر لا يبقى على حدثانه) فكأن هذه اللازمة تكّفن الحياة قبل نشوء الصراع وتجعله محسوما لصالح الموت، لأنها تضع كل حي في الوجود في لفيف من الكتان لتهيئه لملاقاة مصيره، وهي بذلك تؤدي وظيفة مفصلية من حيث الدلالة داخل النص فتربط جنبات القصيدة بوشائح متينة، وتحصره داخل بؤرة واحدة هي بؤرة المصير، وعلى ذلك نجد كل قصة في القصيدة تقوم بوظيفة تكميلية للمعنى، ذلك ما سنقف عنده، مع لوحتي الحمار والثور الوحشين محاولين استجلاء رمزيتهما داخل النص.

1-2-2- لوحة الحمار الوحشي

تجسد لوحة حمار الوحش عبثية الصراع من أجل البقاء وتلاعب القدر بمصير الحمار وأتنه من بداية المشهد، لأن النهاية محددة سلفا مع تلك اللازمة التي تتكرر لتضع القصيدة في الإطار الدلالي العام الذي يتحرك فيه النص الذي يمكن عنونته بحتمية الفناء ويقينية الموت، يقول أبو ذؤيب في مطلع القصة[3]:

وَالدَهـرُ لا يَبقى عَلى حَدَثانِهِ جَونُ السَراةِ لَهُ جَدائِدُ أَربَعُ

[1] - ديوان الهذليين، ،ص1.

[2] - نفسه، ص1-2.

[3] -نفسه، ص 04.

صَخِبُ الشَوارِبِ لا يَزالُ كَأَنَّهُ عَبدٌ لِآلِ أَبي رَبيعَةَ مُسبَعُ
أَكَلَ الجَميمَ وَطاوَعَتهُ سَمحَجٌ مِثلُ القَناةِ وَأَزعَلَتهُ الأَمــرُعُ
بِقَرارِ قيعانٍ سَقاها وابِــلٌ واهٍ فَأَثجَمَ بُرهَةً لا يُقلِعُ

تتفرد قصة حمار الوحش عن بقية القصص الرامزة في القصيدة العربية القديمة، في كونها تقدم بطلا محبا للحياة متمسكا بها تتوافر له أسباب الدعة فلا تفارقه مظاهر الخصب التي تجود بها الطبيعة عليه، حتى صار يضرب به المثل في إقبال الحياة وعدم نضوبها عليه، فلا عجب لما ذكروا أنه يعمر أكثر من مائتي سنة، والشاعر في قصته لم يخالف الموروث الشعبي المنسوج حول القصة، حين جعل لوحة الحمار والأتن تبدأ بإلحاق صفات القوة والمهابة على الموصوف حتى يخيل للمتلقي أن الحياة لا يمكن لها أن تنضب، فوضع موصوفه في أبهى وأسمى حالاته الحياتية التي تتناسب والمعطى الشعبي المرسوم حول حياة حمار الوحش.

يبرز حمار الوحش في القصة مرصعا بألوان تسر الناظرين، كما يبدو متمتعا بالخصوبة المجسدة في اقترانه بالأتن الأربعة " أربع جدائد"، كما تظهر عليه الصلابة والقوة التي يماثل فيها عبد آل أبن ربيعة، لعلها صفات لبطلٍ التفتت إليه الحياة لتهبه من نعيمها دون أن تبخل عليه، ألا يمكن اعتبار إلحاق كل هذه المظاهر بالبطل رامزا لقدوم الحياة بعامة لا تخصيصا بالوصف للحمار فحسب؟

تقوم الصورة الشعرية داخل النص بخلق فضاء تخييلي يحمل المتلقي على تمثّل المعنى والتأثر به إلى حد إسقاطه على الذات، وبخاصة عندما تكون الفكرة التي يطرحها المعنى داخل النص تحمل أبعادا إنسانية عامة مشتركة كالتعبير عن الحياة والصراع لأجل إثبات الذات والبقاء، لعل هذا السبب هو الذي دفع الشاعر إلى حشد كل طاقاته التعبيرية في سبيل الموصوف حتى يُهيئ المتلقي للتعاطف مع البطل حين يشتد الصراع داخل النص ويستبسل في الدفاع عن مكتسباته الحياتية.

يُعول الشاعر كثيرا على الصور التشبيهية داخل النص ليس لأجل خلق نوع من المشابهة وتحقيق الجانب الفني والبلاغي للأبيات فحسب، بل أن عملية المشابهة تتجاوز هذه الغاية لتحقق للمعنى الكثافة التي يطمح إليها الشاعر؛ وهو الذي يرغب في تكثيف مظاهر الحياة لتبلغ أقصاها ثم يأتي عليها حين من الدهر ليحولها إلى هشيم تذروه رياح القدر والمصير.

تنسجم وحدة حمار الوحش داخل النص مع منطق الحياة، فيعمد الشاعر في البداية إلى إخفاء مظاهر الفناء عن الصورة رغم وجود اللازمة (والدهر لا يبقى على حدثانه) التي تهدد الحياة مهما بلغت من قوة، ومهما توافرت شروط البقاء كالجاه والمنعة التي يمتلكها الحمار الذي يوكل له الشاعر –فنيا– وسام الحياة لينوب عن الإنسان والحيوان، وهو أهل لذلك نظير مشروعية ذلك التي اكتسبها مع الموروث الشعبي (طول الحياة) ومع ما يتوفر عليه من قوة مادية ومعنوية والتي تظهر فنيا مع فعل الصراخ والنهيق المستمر الذي يمثل صورة أخرى للقوة والتجبر والتي يتفوق فيها عن المشبه به (عبد آل أبي ربيعة)؛ لأن الحمار لا يكون إلا مالكا وسيدا على أتنه وأما الثاني فيكون مملوكا لأسياده.

لا يرضى منطق الحياة وإقبالها بغير القوة والحرية لتكتمل سمفونية الحياة باستحضار الأتن لتكون خير مجسد للحياة ورامز لها ولتوهجها، تأمل الصفات التي يلحقها بالأتن (السمحج /الأمرع) والتي توحي دلالتها الإسمية في المعنى المعجمي بفكرة الإخصاب التي تتناسب وكثافة الحياة في المرعى الفسيح المخضر الذي يساعد على الحمل والتكاثر ، وهذا ما نجده أيضا في قول لبيد بن ربيعة العامري في وصفه للحمار الوحشي[1]:

أو مُلْمِعٌ وَسَقَتْ لأحْقَبَ لاحَـهُ طَرْدُ الفُحول وَضَرْبُهَا وَكِدَامُهَا

يعهد أبو ذؤيب إلى تكثيف مظاهر الحياة ليوهم المتلقي باستحالة انقطاعها مع توافر أسبابها الممثلة في تواتر المطر ليزيد المرعى كثافة واخضرارا، والمطر في الصورة لا يكون إلا هطولا وابلا فيملأ انصبابه الأودية والقيعان، لأن الشاعر يريد للمشهد أن يبلغ ذروته في تجسيد مظاهر الحياة في أعلى مستوياتها ليتماشى مع الصورة الكلية المرجوة للمعنى حتى تبلغ مرحلة المتعة التي ينشغل بها البطل فتنسيه مصيره ويغفل عما ينتظره، حين يقول [2]:

فَلَبِثْنَ حينًا يَعتَلِجنَ بِرَوضَةٍ فَيَجِدُّ حينًا في العِلاجِ وَيَشمَعُ

جاء التصوير الشعري للمعنى ليجسد لحظة اكتمال الحياة من ناحية الدلالة؛ لأن الحياة بلغت قمة عطاءها الذي لا عطاء بعده، لتتهيأ للأفول، وبذلك السير نحو الهبوط تاركة البطل يواجه بدايات مصيره، ولتبدأ في الأخذ ومعها يبدأ تبدّل الحال عل البطل، وعلى ذلك يمكن اعتبار هذا البيت مفصليا في الوحدة،

---

(1) – ديوانه،ص 168.

(2) – ديوانه، ص 05.

لأنه يعود بها إلى لازمة (الدهر لا يبقى على حدثانه) التي لا يريد الشاعر أن يغفل عنها؛ لأنها تمثل منطق الحياة الذي لا يتجاوز حتمية المصير.

تُختصر الحياة كلها في لحظة قصيرة، لحظة غفلة الحمار الرامز لغفلة كل حي على مصيره، ألا ترى الشاعر يتخير الألفاظ الدالة على التبدل وعدم الوثوق بالحياة، فمثلا نجد ورود عبارة (لبثن حينا) العائدة على الأتن جيء بها للدلالة على الحينية وعدم الثبات على موقف قار للحياة، بل يجب أن لا يطمئن المرء للحظة الرفاهية والحياة الزاهية، لأن لحظة اكتمال الحياة والسعادة هي إيذان بأن القادم لا يسر ولا يبعث على الارتياح، وبذلك يجب أن تكون لحظة امتلاك كل شيء في الحياة برهة من التفكير في كيفية البقاء على نفس الحال والذي يبدو مستحيلا، ومن ثمة تحل هواجس الخوف تباعا لتطغى على الفكر والنفس معا؛ خوف من ذهاب النعمة وأفول الحياة ليحل القلق محل الشعور بالسعادة مع تَوقُّع التغيير والتبدل في أي لحظة؛ لأن الحياة ماضية بسرعة لتأتي نهايتها، لتلوح معها في الأفق معالم التصدع وانقطاع أسبابها كما حدث مع الحمار وأتنه، وهي اللحظة التي عبر عنها الشاعر بقوله[1]:

حَتّى إِذا جَزَرَت مِياهُ رُزونِـــهِ وَبِأَيِّ حينِ مِلاوَةٍ تَتَقَطَّعُ

تحقق اللغة الشعرية للمعنى مراده فتمضي لكونة التجربة الشعرية، لتصيِّرها شاملة لكل كائنات الوجود التي تدين في وجودها لتوفر أسباب الحياة الأساسية الماء (جزرت مياه رزونه)، تبدأ مظاهر الحياة في الاختفاء فاسحة المجال لهواجس الشدة والفزع فتتقطع أوصال الحياة بانقطاع أسبابها الممثلة في نضوب الماء، ليتحول معها المكان إلى أرض مجدبة مقفرة؛ لأن مياه الرزون أصابها الجفاف فأصبحت غورا وكأننا أمام مشهد يثير الدهشة ويبعث على الفزع والخوف من المصير.

لعل ورود صيغة التعجب في الشطر الثاني من البيت (بأبي حين علاوة تتقطع) قد أضفت على المعنى إيحاء أكثر وزادته تأثيرا في النفس لتزيد من تعميق المأساة في نفس المتلقي وتجعله يتساءل: كيف يمكن للحياة أن تنقطع بعد عطاءها المكثف؟ فالماء كان كثيرا حين كانت الحُمر الوحشية مستغنية عنه (تأكل الجميم) تتناول الرطب اليانع، وأما الآن وهي في أمس الحاجة إليه لا تجده في لحظة جفاف النبات بعد انقطاع الماء فلعل اللعنات بدأت تحل تباعا، وكأني بمعنى البيت يحقق الجانب الحكمي في صياغته؛ لأن الشاعر يرسل من ورائه حكمة مؤداها عدم الائتمان للحياة حتى في عز عطاءها لأن تبدل الحال كامن متخفي في صلبها،

(1) - ديوانه، ص 06.

كما أن القدر والمصير متربص بها لا يلبث أن يوجه سهامه إليها بشكل مكثف ما إن يحين وقت انقطاعها فيُجهز عليها قاطعا أوصالها، القدر الذي يجسده الشاعر في هيئة الدهر الذي بدوره تنوب عنه (ملاوتة) أو الزمن منه.

بما أن النص يعالج قضية المصير ويكشف عن مستوى من مستويات الصراع من أجل البقاء، فإن الشاعر يفسح المجال للعقل ليتدخل ويتدبر في أمر الأزمة الطارئة على رموز الحياة، ومن ثمة البحث عن سبل النجاة والبقاء، فيهتدي إلى البحث عن منابع أخرى تضمن البقاء وتطيل الحياة، ليطرح الشاعر من خلال هذه الصورة قضية السعي الدائم من الإنسان لضمان بقائه وخلوده وهو يجري وراء الحياة أيا كان موضعها ودون التفكير في المخاطر ، يقول أبو ذؤيب[1]:

ذَكَرَ الوُرودَ بِها وَشاقى أَمــرَهُ　　　شُؤمٌ وَأَقبَلَ حَينُهُ يَتَتَبَّعُ

فَافتَنَّهُنَّ مِن السَواءِ وَمــاؤُهُ　　　بِثرٌ وَعانَدَهُ طَريقٌ مَهيَعُ

تبدأ المعاناة في خضم الحياة مع لحظة التفكير وتدبر الأمر، لحظة يقف فيها البطل والخوف من المصير يتجاذبه ممزقا أوصاله من جهة، ومن جهة ثانية الرغبة الملحة في البقاء، ولعل المعنى هاهنا يحيلنا إلى فكرة أزلية تجسد بحث الإنسان عن الطرائق التي تكفل له مواجهة الأزمان الصعبة كالموت مثلا.

لا تعدو أن تكون قصة الحمار رامزة للحياة الإنسانية من خلال المعاني التي تطرحها، وحتى مع القوالب اللغوية التي يتحصن بها المعنى، فمثلا لنتأمل عبارة (شاق أمره شؤم) والتي تكشف عن لجوء الشاعر إلى مرجعيات ثقافية تخص الموروث الشعبي ليدعم بها فكرته حول المصير، فالتشاؤم هاجس إنساني يرتبط بمستوى تفكيره وثقافته السائدة والتي تتشاءم من بعض الظواهر، ولأن الثقافة العربية في ذلك الوقت تؤمن بفكرة التشاؤم، فإننا نجد الشاعر لا يخرج عن النسق السائد في عصره، فتراه يمهّد بفكرة التشاؤم لانقطاع الحياة، وهو الذي أبان عن تمسكه ببعض العادات كتعليق التمائم في مواجهة الموت في مطلع قصيدته في قوله[2]:

وَإِذَا المنِـــيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا　　　أَلْفَيتَ كُلَّ تَمِيـمَةٍ لَا تَنْفَعُ

[1] - نفسه، ص 06.

[2] - نفسه، ص 03.

تحققت فرضية التشاؤم عند منبع الماء، لأن الفناء صار يحدق بالحمر الوحشية، فتحولت منابع الماء إلى منابع للموت ومعها يتحول عنصر الحياة (الماء) إلى سلاح يستثمره القدر للإيقاع بالأتن، لتبدأ الطبيعة بعرقلة مسار الحياة بعد أن كانت تجود بخيراتها وعطائها في بداية الوحدة وقدمت نفسها على أنها عنصر مساعد على تحقيق الحياة، والآن تضع حواجزها بدءا بالطريق الجبلي الوعر المعاند للحمار وأتنه ليَحُول بينه وبين الماء، بيد أن إرادة البقاء تنتصر انتصارا مشوبا بالمخاطر التي وثقها التشاؤم منذ البداية، لأن الماء البثر الكثيف يزيد في إغراء الحمار والأتن، ولعل الماء في هذا المشهد لا يكون إلا صورة من صور القدر الذي يسوق الحمار وأتنه إلى الحتوف.

يسير الشاعر بالقصة لتتطابق وهواجس الفناء التي تسكنه، تأمل معي القدرة التصويرية الفائقة التي يتمتع بها حين يرسم مشهدا تلاقي فيه الحمر مصيرها عند مورد الماء، ذلك أن الحمر الوحشية قصدته باحثة عن الحياة وتدفعها غريزة البقاء، بيد أن مصيرها يكون أسبق منها؛ لأن إرادة القدر أقوى (وأقبل وحينه يتبع)، فإذا كان الحمار متشائما من رحلته متثاقلا من الطريق التي تعانده، نجد القدر يقبل بلا تردد لملاقاة فريسته التي فصل في أمر نهايتها في مطلع الوحدة مع اللازمة المكررة.

تتسارع الأحداث في هذا المشهد بشكل رهيب؛ لأن القدر تدخل وفرض منطقه، ذلك ما نقف عليه ويتضح أكثر مع حضور حرف الفاء في مطالع الأبيات لتقريب المسافات وللتعجيل بانقضاء العمر الذي تطويه الفاء طيا لتجسد إرادة القدر الذي يبرز بشكل مكثف ليحرك الأحداث، أنظر إلى قوله[1]:

فَكَأَنَّهَا بِالجِزعِ بَينَ نُبَايِعٍ وَأولاتِ ذي العَرجاءِ نَهبٌ مُجمَعُ
وَكَأَنَّهُنَّ رِبابَةٌ وَكَـأَنَّهُ يَسَرٌ يُفيضُ عَلى القِداحِ وَيَصدَعُ

يؤكد البيتان على عبثية القدر بالحمار الوحشي وأتنه، والتي مازلنا نؤكد على أنها رامزة للحياة الإنسانية وهشاشتها أمام حتمية المصير، والذي تكشف عنه علاقة المشابهة القائمة بين الحمر الوحشية والنهب المجمع، فالمشابهة هاهنا تتلخص وظيفتها في تحقيق الدلالة التي يرغب الشاعر من وراء الصورة لتوصيلها للمتلقي، والتي يتجاوز معها الدلالة الجزئية للتعبير عن الدلالة الكلية لوحدة الحمار الوحشي، لأن العلاقة الجامعة بين المستعار منه والمستعار له تقوم على نقاط تماس وتقاطع كثيرة بينهما؛ فإذا كانت الحمر الوحشية تتحرك قبل قليل يمينا وشمالا تبحث عن النجاة وإثبات الوجود في الحياة، فإنها تحولت فجأة إلى

[1] - نفسه، ص 03.

شيء ثابت فاقد للحياة لا يملك القدرة على الحركة وهي في أيدي القدر شأنها شأن الذهب المجمع بين أيدي الناهب.

بذلك انتفت الوظيفة الحياتية للأتن التي وجدت لتجسدها مع الإنجاب والتكاثر لتصبح كنزا يكتنزه القدر، والذي لا يكتفي بما اكتنز منذ عهده الأول بالوجود، فإذا كان الناهب لا يحقق مبتغاه إلا بإتباع أساليب النهب والسلب وقد يلجأ إلى القتل، فإن المصير يحاصر الحمر الوحشية ليسلبها الحياة فالصورة التي ارتسمت في ذهن الشاعر حول القدر أنه سالب للحياة ومعتد عليها، وكأن الشاعر يستعيد مرارة السلب التي تجرعها بفقده لبنية الواحد تلو الآخر والتي عبر عنها في مطلع القصيدة، بناء على هذا الوضع يجوز لنا أن نتساءل، هل يمكن اعتبار قصة حمار الوحش تكرار وعودة لقصته مع الفقد، وبالتالي تكون قصة الحمر الوحشية توكيد رمزي لفعل السلب الذي تمارسه المنية على الإنسان وعلى الوجود كله؟.

مما لا شك فيه أن موقف الشك والريبة من الحياة قد سيطر على وجدان والشاعر والذي جسده فنيا بتلاحق ثلاث أبيات مفتتحة بالأداة (كأن) والتي تبرز دلالتها على الشك والظن أكثر من وظيفتها البلاغية التي وجدت لأجلها، لأنها تجعل المعنى يتماشى والهواجس النفسية المهيمنة على الشاعر، والتي تُدخل الحياة مجال المقامرة والمزايدة بكل ما تحمله هذه الكلمة من دلالات الربح والخسارة المتعلقان بالحياة والموت، وهما على قدم المساواة حيث أصبحت الحياة في كفة والموت في كفة، وهذا ما يجعل المعنى يصل إلى التصور الذي أراد الشاعر أن يجسده ليتجاوب المشهد مع الخطاطة التي رسمها الشاعر منذ البداية، لتصل معها الحياة إلى مرحلة يجب أن تسلم البطل إلى أسباب الفناء والموت التي تبدأ في الطغيان على المشهد، وذلك بظهور أدواتها وقرائنها الدالة عليها من خلال ما يخلقه الشاعر من علاقات وصال بين صورة الحمر الوحشية حين ترد موضع الماء ومظاهر الموت، وتأمل قوله[1]:

وَكَأَنَّمَا هُوَ مِـدوَسٌ مُتَقَلِّبٌ   في الكَفِّ إِلّا أَنَّهُ هُوَ أَضلَعُ

تساهم عملية المشابهة في تجسيد هواجس الشاعر وفي تنمية المعنى للوصول به إلى المأمول، ومن ثمة تجسيد فكرة فناء الحياة أمام جبروت الموت الطاغي على كل شيء، فمثلا نجد ورود صورة مِسن الصيقل في النص لتأكيد الموت؛ لأنه رامز لها، وهو الذي يعد الصيقل لأجلها، ولو عدنا إلى الصورة البلاغية السابقة لصورة مسن الصيقل لوجدنا تحولا جذريا في عملية المشابهة؛ فبعدما شُبه الحمار بصاحب الميسر المتحكم في

(1) – نفسه، ص 06.

قوانين اللعبة (كأنه يسر يفيض على القداح ويصدع) والمشابهة هاهنا لا يمكن أن تخرج عن العلاقة الأصلية بين المشبه والمشبه به أي كائن متحرك ينبض بالحياة بكائن حي آخر، إلا أنها تتحول إلى مشابهة بين كائن متحرك (الحمار الوحشي) وبين شيء جامد المسن المملوك لصاحب الصقيل، فالشاعر يسير ببطل القصة (الحمار الوحشي) إلى حالة الانتهاء والموت شيئا فشيئا، فكأنه يحاول أن يقربه من الموت ويعجل من سيره باتجاهها.

بعد اكتمال مرحلة الوصف الضرورية في القصة ينتقل الشعر من مرحلة التهيؤ إلى المجابهة الفعلية بين الحمر وقدرها المحتوم والذي يبدأ من لحظة ورود الحمر إلى موضع الماء منبع الحياة، والذي يتخلى عن هدفه ليتحول هو الأخر إلى عنصر فاعل ضد الحياة، مساعد للمصير بإغرائه للحمر الوحشية والتي يستهويها وقت الليل، وهنا يظهر عنصر الزمن الجزئي ليؤدي وظيفته في القصة وهو الذي يرتبط في الخيال الإنساني بمظاهر القلق والريبة والفزع مع التفكير المتواصل في المصير وفي النهاية، يقول أبو ذؤيب(1):

فَوَرَدنَ وَالعَيّوقُ مَقعَدَ رابِئِ ... الضُّرَباءِ فَوقَ النَظمِ لا يَتَتَلَّعُ

فَشَرَعنَ في حَجَراتِ عَذبٍ بارِدٍ ... حَصِبِ البِطاحِ تَغيبُ فيهِ الأَكرُعُ

فَشَرِبنَ ثُمَّ سَمِعنَ حِسًّا دونَهُ ... شَرَفُ الحِجابِ وَرَيبَ قَرعٍ يُقرَعُ

تتكفل الأبيات بتجسيد مظاهر التوتر داخل النص من خلال احتدام الصراع بين رموز الحياة و مظاهر الموت، فمن جهة تحاول الحمر الوحشية أن تضمن بقائها، ومن جهة ثانية تبرز الموت محاصرة إياها من كل جانب.

يتتبع الرقيب حركة الحمر الوحشية والذي رمز له الشاعر بنجم العيوق الذي تقترن وظيفة في العادة بتبديد الظلمة بنوره والهداية إلى الطريق، بيد أن وروده في هذا الموضع من النص لا نحسبه كذلك؛ لأنه يخرج عن الوظيفة الاعتيادية إلى وظيفة جديدة كونه ينوب عن القدر في ترصده لحركة الأتن ليمنع المصير من التغير، كما تؤكده المشابهة القائمة بينه وبين رابئ الضرباء الذي يراقب حركة ضاربي القداح ليمنع بدوره أي تلاعب في نتيجة اللعبة وهي نفس وظيفة نجم العيوق مع الأتن الوحشية، ولعل هذا التداخل والتشارك في الوظيفة يكاد يفصح بشكل واضح عن رمزية القصة في مخيلة الشاعر الذي يؤكد في كل مرة على سيرورة الحياة وفق نظام صارم يتحكم فيه القدر الذي يوجه حركة كل شيء في الوجود، والتي لا يمكن لها أن تحيد

(1) - نفسه، ص 07.

عن المسار الذي يحدده القدر، وأما حركة الموجودات المستمرة فما هي إلا تحقيقا لإدارة القدر التي تمنح الحياة بقدر معين، ولعل هذا التسليم بالقدر يجعلنا نتساءل، هل فكرة القدرية تمثيل لفلسفة قائمة بذاتها قبل الإسلام؟ وإذا كانت كذلك، فماهي المرجعيات التي استند عليها دعاة القدرية؟

إن المتأمل في طريقة تشكيل الأبيات الثلاثة يدرك بلا شك القدرة الفنية الخارقة للشاعر ومدى تحكمه في اللغة أثناء تشكيل الصورة الشعرية، حين يعمد إلى التجسيد العيني بالكلمات، انظر مثلا إلى تواتر الأفعال وتلاحقها في مطلع الأبيات وفق نظام معين يحاكي سرعة انقضاء الفعل في الوجود (فوردن، فشرعن، فشربن) وكأني بالشاعر وهو يرصد حركة الحمر الوحشية بدقة إنما يشير إلى حركة الإنسان في الكون وتعلقه بالحياة التي لا يشعر البتة بالإشباع منها؛ لأن لحظة الارتواء من الحياة غير ممكنة كما لم ترتوي الأتن التي تنقضي عليها الحياة بسرعة والتي تختفي مصادرها شيئا فشيئا فاسحة المجال لمظاهر الموت؛ لأن منطق النص لا يسمح لها بأن تعمر طويلا، وعلى ذلك جاءت لحظة الارتواء متقطعة لا تكتمل معها المتعة كما أن نذير الشؤم حاضر يترصد مع القدر عند المورد الماء، يعلق د/كمال أبوديب على الصورة قائلاً: "تشرب الحيوانات لكن لحظة الشرب ليست لحظة ارتواء وهناء بل هي لحظة النذير الجديد"[1].

تخضع عملية تشكيل الصورة الشعرية للنمط الأخلاقي الذي يحكم الفكر العربي والإنساني، فإذا تأملنا حركة الحمر عند ورودها موضع الماء نجد بأن الشاعر ينسج صورته وفق تصوره الأخلاقي؛ لأن الصائد لا يهاجم الحمر الوحشية قبل أن تشرب الماء، بل يترك لها فرصة تجاوز حالة الظمأ ثم يوجه سهامه إليها (فشربن ثم سمعنا) فالصائد لا يقوى على زرع الرعب في الحمر وهي تنهل من الحياة، حتى اكتمل شربها للماء.

يتحول المشهد إلى لوحة رامزة للحياة الإنسانية وللمصير الإنساني، وهذا ما يمكن الوقوف عليه من خلال تكرار بعض الصيغ في أكثر من موضع، فتأمل هيئة الحمر الوحشية وهي مرتابة من الحياة يخالجها إحساس بأن وراء منبع الحياة هلاك وحتوف يلوح صوته من خلف حجاب، إنه القرع الذي يقرع، وهذا القرع[*] يعيدنا إلى تواتر الأحداث والمصائب المتواترة على الشاعر في مطلع قصيدته، حين يقول[2]:

---

[1] – كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د/ط)، 1965، ص 215.

[*] – يقال: قرعت مروة فلان إذا أصابته مصيبة تشق عليه.

[2] – ديوان الهذليين، ص 02.

حَتَّى كَأَنِّي لِلْحَوَادِثِ مَــــرْوَةٌ بِصَفَا المُشَرَّقِ كُلَّ يَوْمٍ تُقْــــرَعُ

ينتقل الشاعر من تصوير الجو النفسي المريع الذي زاد في مأساة الحمر الوحشية والناتج عن جهلها لمصدر الخطر المحدق بها، وهي إشارة من الشاعر يبرق بها للإنسان ليذكره باستحالة معرفة مصيره، ومن ثمة جهل موعد المصائب التي تحل به، وفي ذلك اعتراف ضمني بعجز الإنسان عن الوصول إلى معرفة متكاملة حول طبيعة وجوده وما ينتظره، فالصورة إذا تُخفي وراءها أكثر من سؤال من الشاعر تتمحور كلها حول حقيقة الوجود الإنساني في الفترة السابقة للإسلام، كما تعبر عن حالة القلق من الخواء المعرفي الذي يترنح فيه الإنسان في ذلك العصر.

يركز الشاعر في نهاية قصة حمار الوحش بشكل لافت على ذكر أسباب الموت التي تتكشف أكثر مع احتدام الصراع ودخول طرف أقوى في معادلة الصراع، وهو الصائد الذي يعمل هو الأخر على تحقيق إرادة القدر والذي يظهر مدججا بأسلحته التي لا تترك مجالا للفرار ولا النجاة وذلك من خلال الصفات التي يلحقها الشاعر بها في يقوله[1]:

وَنَمِيمَةً مِن قانِصٍ مُتَلَبِّبٍ في كَفِّهِ جَشءٌ أَجَشُّ وَأَقـطُعُ

تؤدي صفة القنص التي يتصف بها الصائد وظيفتها داخل النص بشكل واضح من ناحية الدلالة، لأنها تقدمه متمرسا لا تطيش سهامه ولا تحيد عن الهدف الذي سطره القدر، بما أن الصياد يمثل السلاح الأخير في يد القدر، وبالتالي وجب توافره على كل مؤهلات النجاح في مهمته، تبعا لذلك نراه مستعدا (متلبب) حازما في أمره يحمل في كتفه كنانة تحوي سهاما حادة قاتلة.

لعل تقديم الشاعر للصياد للمتلقي من خلال الصفات الدقيقة لأدوات ووسائل القنص، إنما يتوخى من وراء هذه التقنية الأسلوبية إلى خلق تصور لدى المتلقي بيقينية موت الحمر الوحشية، ومن ثمة تأكيد فكرة الفناء وقرب الأجل الذي لا يمكن تغييره، لأن القدر أعد عدته بشكل محسوب لتحقق إرادته، وهو الذي سخر نجم العيوق ليكون رقيبا وجعل الماء مصدر غواية يستهوي الحمر الوحشية ثم أرسل صائدا مختارا بعناية والذي جُهز بوسائل قنص تصيب الهدف مباشرة ، وفي هذا الأمر كله محاولة من الشاعر ليخبرنا بأن إرادة القدر أقوى وأكثر إصرار على هدفها .

[1]- الديوان، ص 08.

ارتسمت معالم نهاية الرحلة الحياتية للحمر الوحشية ولم يبق إلا حسم أمرها لتغادر الوجود، وهي التي كانت تعتقد بأن رحلة حياة جديدة قد كُتبت لها مع ورود نبع الماء فإذا بها ترحل إلى حتوفها بقدميها وهي جاهلة لمصيرها، رغم أن النفس لم تكن مطاوعة لها في الأول مع تشاؤمها وتثاقلها في بداية رحلتها، بيد أن هذا التشاؤم لن يقوى على صد أو تغيير المصير كما لم تنفع التمائم التي علقها الشاعر على بنيه لمواجهة الموت، وكأني بالشاعر يسخر من هذه الطقوس البالية التي لا تقوى على تغيير مصير أو ردّ منية. غير أن الشاعر يثمن سلوك التضحية الذي تبديه الأتن في سبيل سيدها، فيقول[1]:

فَنَكِرنَهُ فَنَفَرنَ وَامتَرَسَت بِهِ سَطْعَاءُ هادِيَةٌ وَهادٍ جُرشُـعُ

يجمع الشاعر في هذا الحيز المكاني الضيق (شطر واحد) بين أطراف الصراع في الوجود التي تتخلى عن بعضها رغم أن سلطة الدهر تقع عليها كلها لإفنائها، وكأن الشاعر حين يجمعها فنيا في هذا الحيز إنما يبدي تعجبه من تلاعب الأقدار بالموجودات حين تجعلها ندا لبعضها البعض تتسابق لإفناء بعضها البعض مساهمة في إرساء وتأكيد إرادة القدر، هذه الأطراف هي (الإنسان، الحيوان، الطبيعة)، من خلال الأفعال الدالة عليها والمتعلقة بها (فنكرن، فنفرن، امترست)، فإذا كان الفعل الأول متعلقا بموقف الأتن من الصياد فإن الفعل الثاني عائد على الماء الذي تنفر منه الأتن، لأنه أغواها وغدر بها، وأما الفعل الثالث فعائد على الحمار الوحشي الذي التفت به الحمر لتحميه وتضحي بنفسها لأجل بقائه.

إن التجاور الحاصل بين الأفعال يتطابق إلى حد بعيد مع ما يصبو الشاعر إلى تحقيقه وفق تصوره الخاص للعلاقة بين الحياة والموت، ألا ترى الأفعال الدالة الاهتزاز النفسي وقرب الهلاك جاءت من حيث الرتبة متقدمة؛ لأن الإنسان والطبيعة متحالفين لأجل تحقيق إرادة القدر، بل يمثلان أسلحة القدر المسلطة على الحمر الوحشية، تأمل أيضا تقنية اختيار الأفعال المعبرة عن الهاجس والمجسدة للفكرة والتي تُخرج الصورة الشعرية من دلالتها الجزئية البسيطة لتدخلها في سياقها العام الذي يصور معالم الصراع داخل الكون بين عناصره، فالصراع لا يكون بين الذوات فقط بل تجده بين الأفعال، لأن الفعلين الذين يحملان معنى الغيبة والمجهول يتحالفان في مواجهة الفعل الدال على الوفاء والتضحية (امترست).

كما أننا نلمس اختلافا واضحا من ناحية الدلالة بين الفعلين الأولين والذين جاءا مسبوقين بالفاء وبين الفعل الأخير (امترس) المسبوق بالواو والتي تتحول هاهنا من حرف عطف إلى حرف فصل بين

[1]- نفسه، ص 08.

معطوفات من ناحية المعنى، فكان يمكن للشاعر أن يقول (فامترست) غير أن الفاء لا تحقق الدلالة المرجوة ورغبة الشاعر في الفصل بين أطراف الصراع.

بعد أن يبلغ الصراع ذروته تلوح الموت أمام الحمر الوحشية التي تتأكد من دنو أجلها مع تواتر السهام القاطعة لتخترق أجسادها، وهو المشهد الذي يصوره الشاعر بقوله[1]:

فَرَمى فَأَنفَذَ مِن نَجودٍ عائِطٍ سَهمًا فَخَرَّ وَريشُهُ مُتَصَمِّعُ

فَبَدا لَهُ أَقرابُ هذا رائِغًا عَجِلًا فَعَيَّثَ في الكِنانَةِ يُرجِعُ

يشكل تلاحق الأفعال في هذه الصورة تكثيفا لصورة الموت مرة أخرى، لأن توظيف الفعلين (فرمى، فأنفذ) العائدة إلى مفعول واحد "السهام" فيه تأكيد لانقطاع الصلة بالحياة والتي تتأكد في هذه النجود العائط التي لا تنجب والتي تنتفي رمزيتها للإخصاب وللحياة وفي هذا مخالفة للعرف الشائع؛ لأن سهام المنية يفترض أن تصيب رمز الحياة غير أن الشاعر ربما أراد موافقة مطلب المشهد الذي لا يهتم إلا بتجسيد صور الفناء مع كل كائن حي، يقول أبو ذؤيب[2]:

فَرَمى فَأَلحَقَ صاعِدِيًّا مِطحَرًا بِالكَشحِ فَاشتَمَّلَت عَلَيهِ الأَضلُعُ

تعود الصورة المشكلة للبيتين بالمتلقي إلى صورة سابقة لا تقل عنها فظاعة، صورة العين المفقوءة في المشهد الأول من القصيدة[*]، فإذا كان السهم الأول نفذ من الأتان ثم سقط أرضا وريشه متصمع بالدماء والتي تضفي اللون على الصورة الشعرية، فإن السهم النافذ من الحمار بقي ملتصقا بالجسد والذي يكون أكثر إيلاما ومعه تأكيد على الألم الذي ارتبط في المشهد الأول بالشاعر وحده ألا يمكن أن تكون هذه الصورة فيها نوع من الإسقاط النفسي على آلام الذات الشاعرة؟

لأن الشاعر يعمد إلى نوع من التناظر بين مشاهد القصيدة فيرتد في كل مرة إلى محنته مسقطا إياها على المشاهد الأخرى لتحقق القصيدة غايتها وتزيد المعنى تأكيدا من خلال التكرار الحاصل بين صورة وأخرى من حيث المعنى الباطن حتى وإن كان في بعض الجزئيات وليس في كل التفاصيل، وعلى ذلك نجد

---

(1)- الديوان، ص 08.

(2) - نفسه، ص 9.

(*)- يقول أبو ذؤيب:

فالعينُ بَعْدَهُمْ كَأَنَّ حِدَاقَهَا سُمِلَتْ بِشَوْكٍ فَهْيَ عُوْرٌ تَدْمَعُ

نهايات المشاهد متشابهة إلى حد بعيد من حيث الدلالة المعبرة عن مأساوية النهاية، كما هو الأمر مع المشهد الختامي لقصة الحمر الوحشية الذي يقول فيه أبو ذئيب[1]:

فَأَبَدَّهُنَّ حُتوفَهُنَّ فَهارِبٌ بِذَمائِهِ أَو بارِكٌ مُتَجَعجِعُ

يَعثُرنَ في عَلَقِ النَّجيعِ كَأَنَّما كُسِيَت بُرودَ بَني يَزيدَ الأَذرُعُ

تقدم الصورة نهاية درامية ومأساوية للمشهد، فالأتن أصابها من قسوة الدهر ومرارة الموت ما يثير الدهشة والرهبة فرغم تمسكها بالحياة إلى آخر لحظة إلا أنها غادرتها بشرف وتضحية، وربما هذا ما دفع بالشاعر لرسم نهاية مثالية تكون على قدر المرثي وعلو مكانته، وهو الذي اجتهد في طلب الحياة ولم يتخاذل في الدفاع عنها، فتمثلت النهاية إذن بطريقة طقوسية احتفالية زادت المشهد تألقا وجمالا من ناحية البناء الفني.

تأمل علاقة المشابهة بين الأتن بعد سقوطها مستسلمة لقدرها والبرود اليزيدية النفيسة والتي جعلت المشهد يثير دهشة المتلقي وهو يقف عند براعة الشاعر في الجمع بين مشهدين متعارضين متضادين يستحيل الجمع بينهما، مشهد الموت ومشهد الفرح؛ يتشكل الأول من صورة الدماء وقد سالت متدلية على أذرع الأتن الوحشية فكستها بخطوط حمراء متماثلة، وأما المشهد الثاني فجسدته الألوان الزاهية للبرود اليزيدية الدالة على موفور النعمة والفرح.

جاء الجمع القائم هاهنا ليحقق غاية سامية لطالما حلم بها الشاعر – منذ فاجعته في موت بنيه– وهي إقامة العزاء مثالي يمجد الميت ويخلده باعتباره شهيدا للحياة ومن ثمة الاحتفال بطريقة طقوسية بالنهاية البطولية لكل محب للحياة ومضحي في سبيل قضيته؛ كما حصل مع الحمر الوحشية التي عاشت متسلحة بالشجاعة رافضة للموت، وهي التي قاومتها إلى آخر رمق في حياتها فكان موتها لأجل التضحية في سبيل بعضها البعض، ألا تستحق — وفق تصور الشاعر– أن تغادر الحياة ملفوفة بالبرود اليزيدية النفيسة في جو جنائزي أسطوري يمكن معه للشاعر أن يشفي سقم نفسه ويُهدئ من روعها، بعد أن مجد بنيه بهذه الاحتفالية الرامزة في أصلها إلى بنيه الذي عاشوا متصفين بالبطولة والشجاعة.

استطاع الشاعر من خلال هذه النهاية أن يخلق تجانسا بين حالتين انفعاليتين مختلفين تماما إلى حد التضاد حالة الشعور بالألم والموت والدماء وحالة البرود اليزيدية التي تستعمل للزينة والفرح ورغد الحال وهذا

[1] - نفسه، ص 9-10.

الربط يكون مقترنا بالذات المتخيلة ذات الشاعر التي ترسم فلسفة خاصة بالحياة والموت، فلا مناص في النهاية من التقاء الأضداد لأنها تمثل جزءا من معادلة الوجود، فالشاعر أبان عن موقفه من الحياة وتسليمه بالقدر والموت، ولذلك سارت كل صور المشهد في اتجاه وحيد لتجسد عبثية الصراع المحسوم لصالح الفناء.

2-2-2- لوحة الثور الوحشي

تشكل وحدة الثور الوحشي بنية أساسية داخل البناء العام للقصيدة الذي يجسد يقينية الموت وعبثية الزمان بالحياة وعلى ذلك نجدها لا تخرج عن الإطار العام الذي رسمه الشعر رغم احتفاظ القصة بخطوطها العريضة التي ترد عليها في الموروث الشعبي الذي استلهم منه الشعر تفاصيل القصة.

تبدأ لوحة ثور الوحشي شأنها شأن المشاهد الأخرى المشكلة للقصيدة بلازمة (الدهر لا يبقى على حدثانه) والتي تربط جنبات القصيدة وتحصر حركية المعنى في اتجاه واحد ملخصه كل شيء في الوجود صائر إلى زوال مهما تباينت ظروفه وأحواله، مجتمع أم متفرد، ضعيف أم قوي، صاحب جاه وسلطان أم كادح ومعدم، فالكل في كفة واحدة أمام رهبة الموت وحتمية المصير.

لعلها القناعة التي جعلت الشاعر ينوع في مطالع قصصه بعد اللازمة المشتركة بين الوحدات، فإذا كانت وحدة الحمار تطل علينا وقد تمتع أبطالها برغد العيش ووفرته التي تظهر نعمته على أجسادها التي زادتها الألوان الزاهية جمالا ونظارة غير أن هذا النعيم لم يكفل لأصحابه الخلود، فإن وحدة ثور الوحش قد عاكست سابقتها في مطلعها، وهي التي قد أسر بطلها الشقاء والخوف، يقول أبو ذؤيب في مطلعها[1]:

وَالدَّهْـرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ شَبَبٌ أَفَـزَّتْهُ الكِلابُ مُرَوَّعُ
شَعَفَ الكِلَابُ الضَّارِيَاتُ فُؤَادَهُ فَإِذَا يَرَى الصُّبحَ المصَدَّقَ يَفْزَعُ
وَيَعُوذُ بِالأَرْطَـى إِذَا مَا شَفَّهُ قَـطْرٌ وَرَاحَـتْهُ بَلِيلٌ زَعْـزَعُ[*]

يدخل بطل القصة أجواء الأحداث مهزوز النفس وقد اشتدت به الأيام، يواجه مصيره وحيدا، لا أنيس ولا رفيق يعينه على نوائب الدهر ومصائب الزمان، فكأننا نقف على حال إنسان يشكو الوحدة وقسوة الزمان تماما كحال الشاعر الذي تركه أبناءه وحيدا، وهو الأمر الذي يدفعنا إلى طرح سؤال مؤداه، ألا يمكن أن تكون قصة ثور الوحش بمثابة نبوءة من الشاعر وتصور لحاله بعد الفقد؟

(1) - نفسه، ص 10-11.

(*) – **الشبب**: الثور المسن. **أفزته**: طردته واستخفّته. **شعف**: أذهب قلب الثور. **الصبح المصدق**: المضيء.

يعضد التطابق النفسي القائم بين الشاعر والثور الوحشي فرضية رمزية القصة وإحالتها للإنسان المهزوم والمنكسر النفس أمام رهبة المصير؛ لأن الرامز والمرموز له يشكوان الوحدة التي أقضت مضجع الإنسان العربي الذي يتألم ويئن على لسان الذات الشاعرة التي وجدت في هذا القصص المتواترة متنفسا لها لتطرح من خلالها أفكارها وتوضح موقفها من الوجود، والذي أنهك قواه وشغف فؤاده كما شُغف الثور الوحشي الذي تركه الأنيس فلم يجد غير الطبيعة يأوي إليها فتقف معه أحيانا وتعانده أحيانا أخرى، تستره في الحال الأول شجرة الأرطى، ويُعريه المطر الهطول البارد المسلط عليه ليزيد من محنته ومعاناته.

لا يحيد مشهد الثور الوحشي عن بقية المشاهد المشكلة للقصيدة، بحيث يتحول كل شيء في الوجود إلى طرف في الصراع تحركه قوى خفية لتجسد إرادة القدر التي تعبث بالحياة، فتُبدل وظائف الأشياء بحسب طبيعة الصراع، فمثلا إذا تأملنا الصراع في قصة ثور الوحش نجد الطبيعة تلعب دورا بارزا وتساهم في تحريك الأحداث تارة باتجاه الحياة وإطالتها، وتارة أخرى تعمل على تسريع الموت، فإذا كانت شجرة الأرطى التي يحتمي بها الثور الوحشي تحتضنه لتخفيه عن مصادر الهلاك سواء أكانت طبيعية ممثلة في المطر والبرد أم إنسانية وحيوانية ممثلة في الصياد وكلابه، فإن الطبيعة ذاتها تتحول إلى مصدر معاناة وأرق وخوف من المجهول الذي تتضح صورته أكثر في قول أبي ذؤيب الهذلي[1]:

يَرْمِي بِعَيْنَيهِ الغُيُوبَ وَطَـــرْفُهُ مُغْضٍ يُصَدِّقُ طَرْفُـه مَا يَسْمَعُ[*]

يُقسّم البيت الشعري التفاعل النفسي بين المرسل والمتلقي على حد السواء في تعاطفهما مع حالة الذعر والفزع التي تحلّ بالثور الوحشي وهو يتوجس خيفة من كل همسة ريح، يرقب المكان ميمنة وميسرة بنظرات فاحصة لا تكاد تقع على موضع بعينه حتى تلتف إلى الأخر مخافة الهلاك والحتوف، وبخاصة عندما يحضر الشؤم مرة أخرى- وهو الذي حضر في المشهدين السابقين- ليُنذر من تلك الأماكن التي تحتجب عن الرؤية، والتي عبر عنها الشاعر بلفظة (الغيوب) التي تنزاح عن معناها المعجمي المتعارف عليه لتحيل أكثر إلى المجهول الذي يزعزع طمأنينة النفس فيهز هدوءها ويتلاعب بسكينتها.

ولأن القدر نطق بقوله الفيصل في مصير الثور الوحشي، فإن كل شيء في الوجود مسخّر لإنهاء بقائه ومن ثمة إفنائه، استجابة لذلك بدأت المنية تحاصر البطل من كل جانب حتى مصادر النجاة تخلت عن

[1] - نفسه، ص11.

[*] – **الغيوب**: الموضع الذي لا يرى وراءه.

مساعدتها للثور لتنقلب عليه؛ لأن الصبح المصدق الذي تأمّل فيه الثور الحياة واعتبره طوق نجاة من محنته يتحول إلى مُعرّ وكاشف له، وهو الذي بدأ يسمع أصواتا تؤكد له حتمية النهاية، وفي الوقت نفسه يكتمل المقطع الأول من القصة فنيا لتبدأ معه مرحلة جديدة من الصراع يكون معها الثور فاقدا لجزء هام من تماسكه النفسي وبذلك يتحول إلى طرف أقل قوة في معادلة الصراع بعد أن سلبته الطبيعة صلابته المادية والاجتماعية، يقول أبو ذؤيب(1):

فَغَدَا يُشَرِّقُ مَتْنَهُ فَبَــــدَا لَهُ أُولَى سَوَابِقُهَا قَرِيــــبًا تُــــوزَعُ(*)

بما أن الشاعر يخضع من الناحية النفسية لسلطة الزمن التي أصبحت تمثل هاجسه الأوحد، فإننا نجده يلجأ إلى الألفاظ الدالة على الزمن لتكون مفصلية يرتكز عليها المعنى الشعري، ولعل من بين تلك الألفاظ لفظتي(غدا يشرق) وهما فعلان يجسدان الزمن في سيرورته وتسارعه على الثور الوحشي فمعهما ينجلي الليل ويتكشّف ضوء النهار لتصير معه الظنون حقائق؛ لأن الصبح المصدق أنذر فعلا بالموت، فحتى الشمس الرامزة للحياة وتجددها في الفكر الإنساني إنما لاحت في الأفق لتؤكد حقيقة المصير والنهاية في أقرب وقت وبشكل متسارع أكده حرف الفاء، فما إن يرمي الثور بطرفيه الغيوب ويشرع جسده للشمس حتى تفجأه الكلاب محاصرة إياه من كل جانب فلا تترك له مجالا للهرب.

يتجسد الصراع الثاني بين الحيوان والحيوان بعد صراع الطبيعة والحيوان، فكأني بالشاعر يريد للبطل أن يجتاز كل أنواع الصراع الممكنة، فإذا حانت نهايته اتسمت بالبطولية التي تتناسب ورسالته الحياتية، فبعد أن كان الصراع في المقطع الأول مع الطبيعة غير مباشر نجده في المقطع الثاني من الوحدة صراعا مباشرا بين الحيوان ونده من جنسه والذي يتجلى في قول الشاعر(2):

يَنْهَــشْنَهُ وَيَذُبُّهُنَّ وَيَحْــتَمِي عَبْلُ الشَّوَى بِالطُّرَّتَينِ مُوَلَّــعُ

تُفرض المواجهة على الثور الوحشي فتزداد ثورته عندما تهاجمه كلاب الصياد يدفعها الجوع وتغريها الرغبة في الظفر بهذا الصيد الوافر، ينفر الثور منها في البدء وربما أمكن له الفرار والنجاة بيد أن إصرار القدر عليه من تحريك مشاعر العزة في النفس والتي منعته من الفرار، كما أن هندسة المعنى داخل القصيدة ككل

(1) -الديوان، ص11.

(*) – **يشرق**: يعرض جسمه للشمس ليجف من الندى.

(2) – نفسه، ص11.

يفرض هذا النوع من الصراع لتتأكد نبوءة الشاعر وفلسفته الحياتية، كل هذه المعطيات غذت الصراع الذي بدأ بالعض والرفس دون أن يتمكن طرف من الأخر وفق منطق القصة الذي يريد الشاعر من خلاله أن يطيل الصراع ليؤكد فرضية أن كل شيء مهما طال لابد له من نهاية.

ليست النهاية والموت هي التي تطيل في بقاء كل موجود ولو كان في مهده، بل الهدف الفني هو الذي يفرض إطالة مشهد الصراع مع ما يقوم به الشاعر من تقنيات أسلوبية يصرف معها اهتمام المتلقي إلى منظر جمالي حياتي، يكون متعلقا بتراقص الألوان على جسد الثور، والذي غيّبه الشاعر في بداية المشهد وفي ذلك مخالفة لتواتر القصة ومخالفة لطبيعة الوصف القصصي.

لعل تركيز الشاعر على إثارة اللون في الصورة له ما يبرره فنيا؛ لأن الشعور بالجمال يبدو راسخا في مخيلة الذات العربية التي تحاول أن تتغلب على ضنك العيش وعسر الحياة بتلك النبرة التفاؤلية التي تبعث في الأشياء حتى وإن كانت تفوح منها رائحة المأساوية كما هو الشأن في هذا المشهد الذي يقول فيه[1]:

فَنَحَا لهَا بِمُذْلَقَــيْنِ كَأَنَّـــمَا   بِهِـمَا مِنَ النَضْحِ المجَدَّعِ أَيْـدَعُ

ينثني الثور بقرنيه للانتقام من الكلاب والدفاع عن كبريائه الذي يحمله تاجا على جسده زينته الألوان الزاهية بين بياض وسواد أشرب الحمرة في وجهه وقوائمه، وللحفاظ على مجده الذي صنعه مع انتصاراته السابقة التي أكسبته خبرة في الحياة والتي نقف عليها في الصورة مع شكل القرنين الطويلين الأملسين اللذان يؤكدان على سن الثور الذي يبدو قارحا أكسبته الحياة من الحرب فنون ومكنته من تقنيات النزال التي تتضح مع لفظة (نحا) والتي وُظفت لتحدد مكان الطعنة بعناية فائقة وهي من جهة الجانب من الكلاب وهو الموضع الذي اختاره الثور الوحشي ليصيب مقتلا من الكلاب.

لعل تركيز الشاعر على إبراز صفات البطل يحقق للمعنى غايتين، فأما الأولى؛ فتختص بتقريب المشاهد من المتلقي وجعله يعيش الأحداث كأنها ماثلة أمامه وهي سمة أسلوبية بارزة في شعر أبي ذؤيب الهذلي وفي معظم صور الشعر العربي قبل الإسلام.

أما الغاية الثانية؛ فمتعلقة بالفكرة التي يطرحها النص وملخصها أن البطل مهما كان ممنعا وقويا ومهما تعددت انتصاراته فلابد له من نهاية، كذلك الذي حدث مع الثور الذي خرج منتصرا من نزاله الثاني

---

[1] - نفسه، ص11.

رافعا مجده على قرنيه المخضبين بالدم وكأنه يحمل على رأسه راية المجد ترفرف بعد أن صبغت بلون الدم، وهنا نلاحظ الطبيعة التكرارية لبعض المشاهد بعينها والتي تختص بالنهاية التي يريد لها الشاعر أن تكون على الدوام احتفالية بالميت وهو الأمر الذي يثير أكثر من سؤال، هل يمكن اعتبار فكرة الاحتفال بالميت التي تتكرر في كل مرة بمثابة الطقس الذي كان يقيمه الإنسان في ذلك الزمان أو ربما قبله بكثير، وبالتالي جاءت الصورة تجسيد لهذا الطقس؟ أم أن الشاعر أراد من خلال هذه الاحتفاليات التي يقيمها إقامة عزاء احتفالي لبنيه الذين فجع بهم؟ أم أن الشاعر متأثر بفكرة الشهادة التي جاء بها الدين الجديد؟

تسير بقية الصور في الوحدة بشكل يحقق للقصيدة طموحها في رسم نهاية موحدة لكل شيء في الكون، ومعه تتحقق فكرة لكل جنب مصرع، فيقول مصورا نهاية الصراع بين الحيوان والحيوان[1]:

حَتَّى إِذَا ارْتَدَّتْ وَأَقْصَدَ عُصْبَةً   منها وَقَامَ شَرِيدُهَا يَتَضَوَّعُ
فَكَأَنَّ سَفُّودَينِ لما يَقْتُرَا   عَجِلًا لَهُ بشِواءِ شَرْبٍ يُنْزَعُ
فَصَرَعْنَهُ تَحتَ الغُبَارِ وَجَنْبُهُ   مُتَتَرِبُ وَلِكُلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ[*]

يأتي المقطع الأخير ليخط نهاية المشهد ويصل به إلى النهاية المحسومة التي وضعها الشاعر قبل بداية الصراع من خلال تلك اللازمة التي تتكرر لتذكرنا بحتمية الفناء، لا يختلف المقطع الأخير عن المقاطع السابقة من حيث تواتر الأحداث على الثور الوحشي سوى بدخول عنصر صراع جديد كان متخفيا يراقب الصراع الأول بين الحيوان والطبيعة والصراع الثاني بين الحيوان والحيوان، ولعل خاصية التخفي كانت مقصودة لأن الصياد كان يريد استنفاذ كل العناصر المساعدة الممكنة (الطبيعة / الحيوان) حتى يضمن نيله من الثور الذي صار منهك القوى، بمعنى وجود تخطيط مسبق من الصياد، وهنا يتفوق العقل الإنساني على الاندفاع الغريزي للحيوان. يقول أبو ذؤيب في هذا المقطع[2]:

فَدَنَا لَهُ رَبُّ الكِلَابِ بِكَفِّهِ   بِيضٌ رِهَافٌ رِيشُهُنَّ مُقَزَّعُ

[1] – نفسه، ص14.

[*] – **أقصد**: الإقصاد أن يبلغ منها مالا تنجو بعده. **شريدها**: ما بقى منها. **يتضوع**: يعني يعوي من الفرق. **لما يقترا**: جديدان لم يستعملا من قبل.

[2] – نفسه، ص15.

[*] – **رهاب**: رقاق الشفرات. **المقزع**: المنتوف. **فرّها**: ما فرّ من كلاب الصياد. **طرّتيه**: ناحيتي الجانب منه. **المنزع**: السهم. **الفنيق**: الفحل من الإبل. **التارز**: الميت الذي ييس. **الخبت**: الكان المستوي. **أبرع**: أضخم وأعظم.

فَرَمَى لِيُنْقِذَ فَرَّهَا فَهَــوى لَهُ سَهْـــمٌ فَأَنْــفَذَ طُرَّتَيهِ المِنْــزَعُ
فَكَبَا كَمَا يَكْـــبُو فَنِـــيقٌ تَارِزٌ بِالخَبْتِ إِلَّا أَنَّـهُ هُـــوَ أَبْــرَعُ(*)

تحتل وسائل الموت حيزا هاما في تشكيل الصور الشعرية التي يقوم عليها المقطع الأخير، تماشيا مع هواجس الشاعر التي ترى في الفناء مصيرا لكل موجود في حين يغيب الوصف عن البطل بخلاف مقاطع الصراع الأخرى؛ لأننا لا نقف على أي وصف للصياد على خلاف ما نقف عليه حين نطلع على القصة في معظم قصائد الشعراء قبل الإسلام.

يعطي الشاعر لتلك الوسائل المفنية حقها من الوصف حتى تؤدي وظيفتها على أكمل وجه، فالنصال مقزعة تتلألأ فرحا بما أعدت له وتبرق بياضا في إشارة إلى حدتها وقدرتها على اختراق أيا كان، وكأن يقينية الموت تقترب أكثر فأكثر من الثور البطل، ثم يأتي البيت الموالي ليؤكد النهاية التي لا يتدخل فيها الإنسان بعقله وتخطيطه إنما تكون بطريقة عشوائية يتدخل فيها الحظ؛ لأن الثور كان يمكن له النجاة لكن القدر أراد أن يضع حدا لحياته، فربُّ الكلاب لم تكن في نيته قتل الثور وإنما طلب النجاة لكلابه فإذا بسهم واحد رماه القدر رسم النهاية، النهاية التي يعلق عنها الدكتور كمال أبوديب قائلا:" يثير تكرار الصيغة حسا بوحدة المصير ووحدة النص.....،ويعلق المشهد على صورة الحياة المنهارة بسهم الموت"[1].

يتفنن الشاعر في رسم نهاية القصة والتي يريد لها أن تتشابه مع كل أبطاله، فالسهم الذي فتك بالثور الوحشي نفذ من الطرتين وهو الموضع نفسه الذي نفذ منه إلى أجساد الحُمر الوحشية والكلاب وكأن المنية تأخذ مكانا محددا لتنال من فريستها فهي تقضي على موضع الإخصاب وبعث الحياة، وربما يكون مرد ذلك أيضا إلى إشارة الشاعر الواضحة لتشابه المصير لكل الموجودات.

تتأكد النهاية البطولية للثور مع عملية الربط على سبيل المشابهة بينه وبين الفنيق فحل الإبل القوي الصلب ليؤكد الشاعر على عظمة السقوط ليتناسب مع هيئة البطل المحارب الذي لم يعرف التخاذل وتمسك بالحياة مدافعا عنها إلى أن حل قدره، فكان سقوطه فيه العزة والعنفوان الذي جسدته عبارة (إلا أنه هو أبرع) مشيرة إلى لحظة الاكتمال في المعنى والتي تعمق مأساوية الموقف ليعجز اللسان عن التعبير عنه بعبارة أخرى غير تلك العبارة التي نحس معها الانحناء تعظيما للبطل.

(1) – الرؤى القنعة، ص216.

شكلت الحياة هما وقضية شائكة بالنسبة للشاعر العربي قبل الإسلام وهو الذي شُغف بها وأخذت حيزا هاما من تفكيره المضني في سبيل إيجاد حلول من شأنها أن تجعله يتوافق مع واقعه الذي يكاد يلفظه في كل مرة ليجد نفسه أمام حتمية المصير الذي شكل هو الأخر هما مضافا لهم الحياة، بل أعقد منه؛ لأنه يشعر معه بالفناء والزوال الذي لا حياة بعده غير الخلود المعنوي مع القيم والفضائل.

حاول الشاعر العربي من خلال نسجه الشعري بناء معرفة متكاملة حول المصير تقوم على التجربة والملاحظة وتنبش في التاريخ لتستحضر مشاهد لتعاقب الناس على الحياة التي تكون نهايتها يقينية يتربص بها المصير وترقب خطواتها المنية، وهي المشاهد التي عبر عنها الشعراء تعبيرا ينم عن وعي معرفي جعل صورهم يغلب عليها الجانب الفكري والفلسفي المصوغ في قوالب فنية في غاية الجمالية.

لما أدرك الشاعر العربي قبل الإسلام الإمكانات التي تطرحها الصورة الشعرية باعتبارها أداة فنية يشغل الرمز فيها حيزا هاما أثناء نسجها وتعبيرها عن الفكرة، اتجه الشعراء إلى تلك الصور الشعرية التي تتخذ من القصص هيكلا عاما تتحرك من خلاله لتوصيل الفكرة، فجاءت تلك القصص لتؤدي دورا رمزيا مجسدا لفكرة والمصير وزوال الحياة، وهي قصص غنية تكاد تتفجر بالدلالة نظير إيحائيتها وقدرتها على تجسيد المعنى المجرد في صور محسوسة تُقرّب الفكرة للمتلقي أكثر وبخاصة لما كان المتلقي في تلك الفترة يقيم شأنا كبيرا للصور الحسية في ظل غياب معرفة مجردة واضحة وجلية عن المصير غير المعرفة الشعرية التي درج عليها الإنسان العربي إليها وأسرت عقلة بعد أن ملكت خياله.

خاتمة

لطالما كان الشغف وإلحاح المساءلة هو الدافع الذي حرك هذه الدراسة ودفعها لمحاورة القصيدة العربية، ايمانا وقناعة بأن هذا التراث الشعري يطوي بين جنباته كثيرا من القضايا والأفكار التي منحته الخلود، فلم يزده تعاقب الحقب عليه إلا تألقا وشموخا، وبخاصة عندما يتعهده الدرس بالمساءلة والمحاورة التي تجعله يولد ولادة جديدة.

رغم أن فعل المساءلة لا يتجاوز -في الغالب- جانبا من جوانب هذا التراث الثري، والذي لم ولن يحتويه الدرس، فلم يعيه السؤال على تعدد السائليين وتنوع طرائق المساءلة بتنوع أدواتها المنهجية، بقدر ما أعيا هو سائله؛ لأن القصيدة الشعرية القديمة كانت دوما عصية عن المساءلة تتمنع عن الإجابة، وإن أجابت فلا تعدو أن تكون إجابتها مراوغة، توهم السائل بالإفصاح عن كل شيء وهي في الوقت نفسه لا تبوح بأي شيء، وهنا تتكشف قيمتها كتراث خالد يثير حوله السؤال أكثر، ويحتفظ لنفسه بأسرار الخلود التي يكتنزها بين ثناياه.

لما كانت القصيدة العربية قبل الإسلام زئبقية مخادعة لسائلها، فإنها أغوت كثيرا من الدارسين الذين سارعوا بما توافر لديهم من أدوات إجرائية منهجية مقبلين عليها، وقد طمأنتهم بعض نتائجهم التي لم تكن- في كثير من الأحيان- إلا تحاملا على الشعر العربي في هذه الفترة، وبخاصة عندما جعلوا من الشعر أداة لقراءة التاريخ وإثباته، رغم أنه يتمنع عن ذلك ويتسامى إلى المطلق الخالد، وعلى ذلك جاءت دراستنا متوسمة مجانبة تلك المزالق علّها تظفر بحظ من محاورة التراث، محاورة موضوعية تتخذ من النص الشعري منطلقا لها، تدرسه لذاته ولأجل كشف مواطن الجمال فيه مع ما يتوافر عليه من بنى فكرية وقوالب فنية لها خصوصيتها المعرفية والجمالية.

بعد أن تملكتني الغبطة والسعادة وأنا أرحل مع هذه النصوص الإبداعية الثرية فكرا والمتوهجة تشكيلا، متمتعا بالقراءة والتذوق، مرتكزا ومتسلحا بكل ما أتيح لي من مناهج وطرائق للدراسة والتحليل، فكانت بذلك الرحلة في دروب البحث في غاية المتعة، وهي التي قادتني إلى الوقوف عند جملة من الملاحظات والنتائج حتى وإن كانت لا ترقى -في بعض الأحيان- إلى الحكم على تلك النصوص الشعرية التي تتميز بطاقة تعبيرية وإبداعية مكينة.

إذا كانت هذه النصوص قادرة على ضمان بقائها وخلودها مع الزمان، فإن النتائج المتحصل عليها تطمح إلى فتح آفاق أخرى للمساءلة والدرس والبحث في جوهر تلك النصوص وفي مغزاها فكرا وتشكيلا، ذلك أن مشروعنا خرج إلى النور وفي نيته محاولة فتح باب آخر لإعادة قراءة تراثنا الشعري بغية الكشف عن مضامينه في إطار وعي نقدي لا تغيب عنه خصوصية تلك النصوص التي نبتت في أحضان سياق حضاري وثقافي ساهم بشكل جلي في توجيه تلك النصوص فكرا وتشكلا، كما يجب أن لا يغيب عن أي قراءة نقدية الغايات والأهداف التي يتوخاها الخطاب الشعري قبل الإسلام على المستوى الفكري والمعرفي بالإضافة إلى الجوانب الفنية فيه باعتبار مساهمتها في بناء المعرفة الجمالية للخطاب.

و أما النتائج التي استجلتها الدراسة من خلال محاورتها للنصوص الشعرية فتتلخص في ما يلي:

- تشكّل الشعر العربي قبل الإسلام في إطار الأنساق المهيمنة على الثقافة العربية في تلك الفترة (النسق الديني والنسق الأسطوري، والنسق الوجودي)، وعلى ذلك لم يخرج الشاعر العربي عن واقع بيئته الاجتماعية، بل عبر عن مختلف القضايا التي شغلت الإنسان، كما حاول أن يقدم تصورات يمكن لها أن تقلل الفجوة بين الإنسان وما يحيط به في الوجود، وذلك استنادا إلى زاده المعرفي المتنوع.
- مثل الدين رافدا مهما في تشكيل وعي شعري ساهم في نقل صورة واضحة عن عقيدة العرب قبل الإسلام -عند بعض الشعراء – هذه العقائد التي أبرزها الشعر بمختلف توجهاتها سواء أكانت عقيدة سماوية أم أرضية. وعلى ذلك يمكن القول بأن الشعر العربي قبل الإسلام عبّر عن جزء هام من جوانب العقيدة بين ثناياه، فكانت العقيدة السائدة لها حضورها عند شعرائه؛ لأنها تعتبر رافدا مهما يغذي المرجعية الثقافية للشعراء.
- يعود التنوع العقدي إلى مصادر دينية مختلفة، منها ما هو متأصل في شبه الجزيرة العربية من ذلك ديانات التوحيد وبعض الديانات الأخرى كالصابئة وهي الديانات التي حظيت باهتمام الشعراء وهي أيضا التي أمدتهم بزخم فكري هائل حاولوا استثماره في بناء واقع معرفي يسمو بالإنسان ويمجده، لأن معظم الفضائل التي تباهت بها العرب إنما ترجع إلى أصول نابعة من وحي هذه الديانات التي سعت إلى الارتقاء بالسلوك الإنساني. بالإضافة إلى ديانات أخرى وافدة على

العرب من ذلك عبادة الأوثان التي لم يحفل بها الشعر كثيرا وذلك راجع لخوائها الروحي والمعرفي. ولعل هذا التنوع العقدي الذي ظهر في الشعر يدحض ما ذهبت إليه بعض الآراء التي ترى بأن الشعر العربي في هذه الفترة لا يصور الحياة الدينية للعرب قبل الإسلام لأنه لم يعبر عن العبادات الوثنية التي هيمنت على كل الديانات التي اعتقد فيها العرب.

- المعرفة الدينية المستوحاة من النص الشعري ورغم اتسامها بالغموض أحيانا واعتمادها على التجربة والعادة ولعل سبب ذلك شح مصادرها التي يمكن أن يعود إليها الشعراء، إلا أنها أعطتنا صورة واضحة عن بعض القيم والطقوس الدينية التي تعبر عن معتقدات العرب الدينية الذي كانت سائدة في ذلك العصر.
- تعامل الشاعر العربي قبل الإسلام مع ثقافة الجماعة ولغتها كمعطى اجتماعي يحمل العديد من الدلالات التي اكتسبتها الألفاظ في نشأتها الأولى، وبما أن الألفاظ لم تكن في تلك النشأة منعزلة عن الوعاء الثقافي للمجتمع، فإنها عبرت عن ثقافة المجتمع، تلك الثقافة التي كانت الأسطورة جزءا هاما من مكوناتها، فحضرت الأسطورة مع دلالة الألفاظ التي نشأت مع اللغة.
- حضرت الأسطورة في الخطاب الشعري قبل الإسلام حضورا لافتا وبشكل لا واع من خلال النسقية المهيمنة على الثقافة في تلك الفترة، وبذلك تغلغلت الأسطورة في الإبداع الشعري فارضة نفسها -ولو بشكل غير مباشر- عن طريق اللغة باعتبار اللغة نسق اجتماعي لا يمكن للشاعر أن يتمرد عنه كلية، بل يجب عليه أن يلتزم به ويحاول أن يبعثه بعثا جديدا تتجدد معه أساطير الجماعة من خلال اللغة.
- تشكلت عملية الخلق الشعري من خلال المزج بين الأسطورة والواقع ليشكلا وجودا مثاليا أوجده النص الشعري ، وفي الوقت نفسه اكتسب معه النص الشعري المجسد لهذا الواقع قيمة جمالية أكثر وهو يرتدي رداء الأسطوري المقدس، بل استطاع أن يجسد معارفه ويبلغ رسالته بلعبه على الوتر المقدس للجماعة التي كانت ترى في الشاعر ذلك المخلوق النوراني الذي يمكن أن يأتي بالمعرفة المأمولة والغائبة عن الفكر.
- مثلت الطبيعة بمظاهرها المختلفة لوحة مفتوحة أمام المخيلة لتنسج منها أروع المشاهد المعبرة عن

الموقف من الوجود، وبذلك قدم الوجود الطبيعي نفسه للمبدع كرافد له أهميته في عملية التشكيل الشعري، يغترف منه الشعراء كلما أعوزتهم الحاجة إلى ذلك، كما أنه مثل النسق الذي فرض سلطته على عملية الإبداع الشعري، وهو ما جعل القصيدة العربية قبل الإسلام تتميز بواقعيتها وبطابعها المتفرد في التعامل مع الطبيعة المكانية، وعلى ذلك جاءت جل استعاراتها وتشبيهاتها مستمدة من وحي الحيز المكاني الذي تقع عليه حواس الشاعر.

- مثلما خضع الشاعر العربي لقوانين الطبيعة الجائرة، فإنه تمرد عليها في بعض الأحيان، وتعايش معها أحيانا أخرى، محوِّلا واقعة المكاني المأساوي إلى واقع ينبض بالحياة والحركة، مواجها سلطة الزمان بكل شموخ وثبات وعزيمة، متجاوزا الواقع الراهن اليائس بمد جســور التواصل بين الماضي اليافـــع والمستقبل المشرق، وعلى ذلك استطاع الشاعر من خلال رؤيته الفنية أن يرسم عالما تكون مهمته الأبرز هي الاستمرارية والبقاء، عالم لا يعترف إلا بالحياة وباستمرارها، وعل ذلك استطاع الشاعر العربي أن يخلق عالما موازيا للوجود القائم.
- اتكأ الشعراء على الوجود الطبيعي في تلوين صورهم وخلق صور مثالية تزيّن جنبات القصيدة، فرحلوا بأخيلتهم يمتحون أبدع الصور المتزاحمة في معرض الطبيعة المفتوح أمامهم ليشكلوا صورا شعرية تحاكي الواقع القائم لتشكل واقعا موازيا للقائم، غير أنه يتفرد عنه في انسجامه مع تطلعات الذات الشاعرة التي تشدو إلى إطالة الشعور بالرضا النفسي الناتج عن الإقبال على الحياة وتوهجها، وبذلك استطاع الشاعر العربي أن يحول العدمية المسيطرة على الوجود إلى لوحة تنبض بأجمل المشاهد المتحركة، وهو يبث الحركة في الجماد من خلال الربط بين أحاسيسه وعناصر الطبيعية، فكان بذلك الوجود هو متنفسه الذي يسلي به همومه ويستحضر به وقائع ولحظات الوصال من خلال عملية التركيب الشعري التي يقوم بها في ربطه بين مختلف الصور ومشاهد الطبيعة.
- أظهر الشاعر العربي تمسكه بالأرض ولأجلها تعايش مع واقعه الطبيعي، منتجا منه أجود الصور، وعندما تعلق الأمر بتهديد المكان(الأرض) استبسل في الدفاع عنه من خلال استحضار إرثه الثقافي (الأسطوري) والعقدي للوقوف في وجه الزمان لدفع الأذى عن المكان، وبذلك لم تكن

وقفته على المكان الخالي(الطلل) وقفة إجلال وبكاء على المحبوبة الراحلة فحسب، بل كان راثيا للمكان محاولا بعث الحياة فيه، ليبقيه كأثر يجسد حضارته وثقافته؛ لأن المكان مثل على الدوام المنطلق الأول لبناء صرحه المعرفي.

- ساهم الشاعر العربي في بناء حضارته والمحافظة عليها في وجه الزمان، وهو في ذلك لم يخالف منطق الفكر الإنساني في كل الأزمنة، لأن الإنسان كان على الدوام مرتبطا بأرضه ومهبط مولده، وعلى ذلك يمكن القول بأن فكرة الشعور بالوطن الأم كانت أحد الهواجس التي أرقت الشاعر في ذلك الزمان، وهو الذي بدأ يستشرف حدوث تآلف قبلي يردم فجوة الصراع القائم بين القبائل ويوحد بين القبائل ليعُمّ السلام وتبنى الحضارة المتهدمة من جديد والتي حافظت على أهم دعائمها (الفضائل والقيم) التي بقيت صامدة في وجه الزمان الذي أنهك الجميع.
- مثّل الزمان الهاجس الأوحد بالنسبة الشاعر العربي، بل أصبح مشكلة الإنسان الكبرى في ذلك الواقع المأزوم الذي ينتظر لحظة الخلاص التي طالت، وإن لاحت تباشيرها وتنبأ بها الوعي الشعري، عندما شارفت طموحات الإنسان وتطلعاته في الحياة على الانهيار الناتج عن عجز المعرفة المطروحة على إيجاد حل لأزمة الإنسان الروحية.
- اكتسب الزمان قيمة كبيرة في القصيدة العربية قبل الإسلام؛ لأنه هو الذي حدد موقف الشاعر من الوجود، ولهذا اقترنت عنده كل الظواهر الكونية بفكرة الزمان، وهذا ما استوجب عل الشعر النظر إلى الموجودات والأشياء وفق ما يحدثه الزمان فيها من تحولات.
- حاول الشعراء من خلال البيئة أن يخلقوا واقعا ينسجم مع تطلعاتهم وتطلعات الجماعة، وذلك من خلال صياغة معرفة يمكنها أن تجيب عن تساؤلات القوم ليتعايشو وفق القانون الذي يُسيّر الحياة وينتظم الوجود بمختلف أبعاده، وذلك تماشيا مع الوظيفة المعرفية للشعر وهي الوظيفة التي جعلت الخطاب الشعري يقيم شأنا كبيرا لجوانب الفكر ليطابق طموحات الجماعة التي توسمت فيه هذه الوظيفة أصلا، بل لم تكن ترى فيه غير ذلك.
- تسامى الشعراء عن كل الاكراهات التي يفرضها الزمان الميقاتي، وذلك بإبداله بالزمان النفسي الذي تسيطر عليه فكرة الإقبال على الحياة والتي تحولت إلى فلسفة حياتية اكتسبت مشروعيتها

مع رغبة الإنسان في تخليد مآثره التي تشفع له بصد غوائل الدهر، بل تتجاوز سلطته وتتمرد عليها، وبخاصة عندما يقترن فعل الإنسان في الحياة بالفضائل اللازمانية، من ذلك الكرم، والجود، والشجاعة، والمروءة، وهي الطريقة المثلى التي اهتدى إليها الفكر (الشعري) ليتعايش الإنسان مع واقعه الظامئ، وهذا من شأنه أيضا أن يضع اللبنة الأولى للتأسيس لحضارة لا تقوم على الأسباب المادية، بل تبنى على القيم المعنوية التي لا تزول مع الأيام.

- لم تكن العبرة عند الشاعر العربي قبل الإسلام بطول الحياة والاستمتاع بأكبر قدر ممكن من مغرياتها، بل كانت بتجسيد أفكاره ومعارفه ومن ثمة مساهمته في إثراء الفكر الانساني، فالخوف لم يكن من قصر الحياة المادية ولم يكن هاجسا مؤرقا بقدر ما كان الخوف من فراغ التجربة فيها وفقرها، لأن ذلك لا يفني الإنسان في الحياة فحسب، بل يمسحه من الذاكرة الجماعية.
- اكتسبت فكرة البطولة عند الشعراء قبل الاسلام بعدا إنسانيا عاما، وبخاصة عندما تحولت البطولة والتضحية في سبيل القيم والمبادئ الأخلاقية إلى دستور حياتي عند العرب وثقه الدين الجديد، بل مجده واحتفى به ورفعه، وذلك حين قرنه بالشهادة التي تَكْفَلُ لصاحبها الخلود الأبدي في الفردوس، لأن البطولة القائمة على التضحية واللاظلم هي التي تمجد الإنسان بعد موته وتخلد مآثره، بعد أن تحفظ كرامته في الحياة.
- انصب جهد الشعراء في محاولة التأسيس لمشروع إنسان مثالي متكامل الشخصية في صفاته وقيمه بإمكانه المساهمة في التأسيس للمشروع الاجتماعي الذي يسوده الانسجام والتكافل بين أفراده، وذلك يحصل عن طريق المودة والاحترام والوفاء، لتصبغ فيه العلاقات بصبغتها الإنسانية، إيمانا منهم بأن هذه الصبغة هي الحصن الذي يجعل من علاقتهم مترفعة عن الشوائب والأخطار التي تترصدها في الزمان، وعلى ذلك حظي الجانب المعنوي للشخصية العربية قبل الإسلام باهتمام كبير من الشعراء، بل طغى على الجانب المادي فيها، ولعله الأمر الذي جعل الحضارة العربية قبل الإسلام تنبني على الجانب المعنوي المجرد، لأن البيئة الجغرافية لم تكن لتساعد على النهوض بحضارة مادية ذات قيمة بخلاف ما سجله التاريخ للأمم الأخرى من صرح حضاري.

- استطاع الشاعر العربي أن يجسد فنيا التزام كل من الفرد والجماعة بالقيم والمثل العليا التي جبلت عليها الشخصية العربية، والتي اعتبرت هذا الالتزام بمثابة الإسهام في تحديد معالم الهوية العربية، ومن ثمة محاولة التأسيس لحضارة عربية معنوية ذات أبعاد إنسانية يكرّم فيها الإنسان ويمجد باعتباره مخلوقا ساميا يرجع في أصله إلى الخير والفضيلة.
- أدرك الشاعر العربي خلود القيم في مقابل فناء الإنسان وعلى ذلك سعى –على الدوام- للتضحية في سبيل بلوغ المجد من خلال ما يصنعه من فضائل تساهم في تشييد صرح حضارة مجتمعه المعنوية، هذه الحضارة التي أهلته فيما بعد لقبول أعظم رسالة سماوية تكرّم الإنسان وتمجده، فكأن النبوءة وافقت الشعراء بتوقع مستقبل يجعل الإنسان في تمسكه بالفضائل والقيم في أعلى المراتب.
- صبغ الشعر العربي قبل الإسلام بصبغة حكمية احتضنت جل صوره، نظير ما تحيل إليه الحكمة من سعة أفق فكري وتأمل فلسفي لشعراء هذا العصر، وهم الذين سعوا من خلالها ومع ما توافر لديهم من أدوات فنية إلى الوصول لسن قوانين تختص بالسلوك الإنساني وتُقَوِّمَه، لتكون صفتها الثبات والتعميم والشمول، فحولوا مع أسلوب الحكمة الذاتي المتغير والمتبدل إلى إنساني ثابت وقار يصلح لكل زمان ومكان.
- استنهض الشعراء بعض الأفكار الفلسفية–وإن كان بطريقة غير مباشرة- في المثل والأخلاق، فجاءت نظرتهم إلى الحياة عميقة صادرة عن خبرة وحسن تأمل، فاستجابوا بذلك لمتطلبات الوجود الإنساني فحاوروه، وأقنعوا في معظم المسائل التي أقضت مضجع الإنسان في ذلك العصر، فتحول الخطاب الشعري المقترن بالحكمة إلى نبع معرفي يغترف منه كل متعطش للمعرفة.
- خط الشعراء بما أتيح لهم من معرفة فنية مكينة دعائم دستور الحياة العربية قبل الإسلام الذي يتخذ من الفضائل والمثل العليا مرجعية هامة في تأسيسه، ليتجاوز دستورهم من حيث القيمة والأهمية حدود المكان وقيود الزمان؛ لأن المثل التي يستمد منها الدستور الأخلاقي مشروعيته هي مثل وقيم الإنسان في الوجود منذ خلقه الذي جبل معه على الخير والفضيلة، وهي الحقيقة التي أدركها الشعراء وحاولوا تجسيدها فنيا، فحاكوا بذلك العالمية في تعبيرهم عن رسالة الإنسان الخالدة في الحياة التي تترفع عن سلطة المكان وتقهر الزمان مع صمود قيمها وخلودها.

- وقف المصير أمام الانسان مهددا إياه بانقضاء العمر الزاهي ليسكن القلق والخوف قلبه، فلا يرى في مستقبله غير صورة الماضي المتهدم بفعل الزمان، وهنا تحركت الذات لتسابق الزمن في إثراء تجاربها وتخليد مجدها عن طريق التأثير في الوجود وطبع بصمتها عليه لتحفر فكرها على جدارية التاريخ الإنساني.
- جعل الإحساس بالفناء وحتمية المصير الشعراء يتوجهون لرثاء الحياة الإنسانية من خلال كل المظاهر الكونية التي تقع عليها أنظارهم، وبخاصة تلك الموجودات التي تقوم بينها وبين الإنسان علاقة حميمية كأن تشير إليه بشكل أو بآخر، ومن ذلك المكان أو الطلل الذي شهد مغامرة الإنسان على صفحاته واحتضنه بين جنباته، وحتى بعد أن لفظه تماشيا مع إرادة الحياة ومنطق المنية بقي حافظا لمجده وذكرياته يجمعها، لتكون في النهاية محصلة لحضارة معنوية شامخة وممجدة للإنسان العربي الذي رثاه الشعراء من خلال بكائهم على المكان الرامز لفناء الإنسان؛ اعتقادا منهم أن كل موطن تحل به الحياة لابد أن يكون مزارا للمنية، وكل أرض يحل بها الإنسان تعجز المنية عن محو آثاره الفكرية والمعنوية التي تكون عصية عليها، وهو التحدي الذي استأنس به الشاعر العربي وانتصر به عن الموت.
- حاول الشاعر العربي من خلال نسجه الشعري أن يبني معرفة متكاملة حول المصير تقوم على التجربة والملاحظة وتنبش في التاريخ لتستحضر مشاهد لتعاقب الناس على الحياة التي تكون نهايتها يقينية، يتربص بها المصير، وترقب خطواتها المنية، وهي المشاهد التي عبر عنها الشعراء تعبيرا ينم عن وعي معرفي جعل صورهم يغلب عليها الجانب الفكري والفلسفي المصوغ في قوالب فنية في غاية الجمالية.
- أَبرزَ الشعراء ثقافة ومعارف الجماعة في أبهى حلة، وبخاصة عندما تعلق الأمر ببعض المشكلات الأساسية التي أثارت فضول الجماعة وأرقت مضاجعها، كالقضايا المتعلقة أساسا بالوجود الإنسان، كقضية الخلق، والبقاء، ومصير الإنسان.
- تعهّد فن القول الشعري قبل الإسلام بإخراج معظم أفكاره في قوالب فنية مؤثرة تتطلع إلى الجمالية التي تخلدها، فاغتنم الشاعر اللحظة التاريخية الحاضرة ليرسخ فكره ويجسده فنيا مشكّلا إضافة في

التاريخ الإنساني الحافل بالقيم والفضائل، لأن الشعراء العرب كانوا ينشدون البعد الإنساني في خطاباتهم مع ما تطرحه من معرفة تتمحور بالأساس حول الإنسان المخلوق الفاضل في نظرهم.

- لما أدرك الشاعر العربي قبل الإسلام الإمكانات التي تطرحها الصورة الشعرية باعتبارها أداة فنية يشغل الرمز فيها حيزا هاما أثناء نسجها وتعبيرها عن الفكرة، اتجه الشعراء إلى تلك الصور الشعرية التي تتخذ من القصص هيكلا عاما تتحرك من خلاله لتوصيل الفكرة، فجاءت تلك القصص لتؤدي دورا رمزيا مجسدا لفكرة والمصير وزوال الحياة، وهي قصص غنية تكاد تتفجر بالدلالة نظير إيحائيتها وقدرتها على تجسيد المعنى المجرد في صور محسوسة تُقرّب الفكرة للمتلقي أكثر وبخاصة لما كان المتلقي في تلك الفترة يقيم شأنا كبيرا للصور الحسية في ظل غياب معرفة واضحة وجلية عن المصير تتسم بالتجريد، فلم تكن سوى المعرفة الشعرية التي درج عليها الإنسان العربي واقتنع بما تطرحه من حقائق يتمازج فيها الفكر والفن فأسرت عقلة بعد أن ملكت خياله.

قائمة المصادر و المراجع

- **القرآن الكريم**
- **الكتاب المقدس**
- **قائمة المصادر والمراجع**

1. ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، ط2، 2003.
2. إبراهيم عبد الرحمان محمد – الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، القاهرة،(د/ط)، 1979.
3. إبراهيم عبد الرحمان محمد – مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1997.
4. أحمد المتوكل، بنية الخطاب من الجملة إلى النص، دار الأمان للنشر و التوزيع، الرباط، المغرب .
5. أحمد كمال زكي، الأساطير دراسة حضارية مقارنة، مكتبة دار العودة، القاهرة،ط2 ،1979.
6. أحمد يوسف، القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة)، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2007.
7. إدوارد سابير، اللغة و الخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993.
8. أرسطو طاليس – دعوة إلى الفلسفة، قدمه للعربية مع تعليقات وشرح، عبد الغفار المكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتابة، (د/ط)، 1987.
9. أرسطو طاليس – فن الشعر ، ترجمة شكري عياد ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، مصر، (د/ط) 1967.
10. أرسطو طاليس – كتاب النفس، ترجمة أحمد فؤاد الأهواني، راجعة على اليونانية جورج شحاته قنواتي، عيسى البابلي الحلبي، ط1، 1949.
11. إرنست فيشر، ضرورة الفن ، نقله إلى العربية ميشال سليمان، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت،(د/ط)،(د/ت).
12. الأزهر الزناد، دروس البلاغة العربية (نحو رؤية جديدة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1992.
13. الأسطورة توثيق حضاري، تأليف قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، البحرين، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2009.
14. الأسود بن يعفر النهشلي، الديوان، صنعه نوري حمودي القيسي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.

15. الأصفهاني، أبو الفرج ، الأغاني، تصحيح الشيخ أحمد الشنقيطي، مطبعة التقدم، مصر، (د/ط)،(د/ت).
16. الأعشى الكبير ميمون بن قيس، الديوان، شرح وتعليق الدكتور محمد محمّد حسين، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،ط2، 1972.
17. الأفوه الأودي، الديوان ، شرح وتحقيق د/ محمد التوتي ، دار صادر بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1998.
18. إلفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، 1983.
19. ألكسي لوسيف، فلسفة الأسطورة ، ترجمة منذر حلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية،ط1، 2005.
20. الألوسي، محمود شكري ، بلوغ الأدب في معرفة أحوال العرب، اعتنى بشرحه وتصحيحه وضبطه محمد بهجة الأثري، دار الكتاب المصري، القاهرة،ط2،(د/ت)
21. امرؤ القيس، الديوان ، شرحه عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان.
22. امرؤ القيس، الديوان، تحقيق حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1989.
23. أمية بن أبي الصلت، الديوان، جمع وتحقيق وشرح سجيع جميل الجبيلي، دار صادر بيروت، لبنان، ط1 ، 1998.
24. أوس بن حجر، الديوان، تحقيق محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، (د/ط)، 1980.
25. بشر بن أبي خازم، الديوان، تقديم وشرح مجيد طراد ، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان ، ط1، 1994.
26. التوحيدي، أبو حيان علي بن محمد بن عباس البغدادي، الصداقة والصديق، ترجمة وتحقيق: ابراهيم الكيلاني، دار الفكر المعاصر، بيروت،ط2، 1998.
27. جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1983.
28. ابن طباطبا ،الحسني العلوي، محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم، عيار الشعر، تحقيق طه الجابري، ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة،(د/ط)، 1965.
29. جرجس داود،(الأب) ، أديان العرب قبل الإسلام، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1981.
30. جمال الدين العلوي، نظرية البرهان ودلالتها في الخطاب الفلسفي لابن رشد، مجلة أكاديمية المملكة المغربية ، 1985/11/12.

31. ابن جني، أبو الفتح عثمان ، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د/ط)، 1952.

32. جوا د علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ،ساعدت جامعة بغداد على نشره ،ط2 ، 1993.

33. جيمس فريزر، الفلكلور في العهد القديم ، ترجمة د/نبيلة ابراهيم ، مراجعة حسن ظاظا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،(د/ط)، 1972.

34. حاتم الطائي، الديوان، شرح أبي صالح ، يحي بن مدرك الطائي ، تقديم حنا نصر الحتي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1994.

35. حسام الألوسي، الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

36. حسان بن ثابت، الديوان، شرح يوسف عيد، دار الجيل ، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

37. حسين مسكين– الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة . المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء. المغرب، ط1، 2005.

38. الحطيئة، الديوان، شرح يوسف عبد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

39. حميد بن ثور، الديوان، صنعه عبد العزيز الميمني، نسخة مصورة عن دار الكتب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ، (د /ط)، (د/ ت).

40. خالدة سعيد، حركية الابداع، دار الفكر، بيروت ، لبنان، ط3، 1986.

41. الخضر حسين، نقض كتاب في الشعر الجاهلي ، المكتبة العلمية ، بيروت ، لبنان (د/ط) ،(د/ت).

42. الخنساء وليلى الأخيلية: ديوان الباكيتين، شرح يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

43. ديفيد صمويل مارجليوث، أصول الشعر العربي ، ترجمة يحي الجبوري ، مؤسسة الرسالة ، بيروت، ط2، 1981.

44. ر. م. البيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1983.

45. رجاء عيد، دراسة في لغة الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د/ط)، (د/ت).

46. ابن رشد، أبو الوليد ، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق عبد الرحمان بدوي، ضمن أرسطو طاليس، فن الشعر ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953.

47. روبرت شولز، البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ط7، 1977.

48. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء،ط1، 1988.

49. زكريا ابراهيم – الفلسفة الوجودية، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1956.

50. زكريا ابراهيم – مشكلة الحياة، سلسلة مشكلات فلسفية، مكتبة مصر، القاهرة.

51. الزمخشري، جار الله أبي القاسم ، أساس البلاغة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،(د/ط)، 2004.

52. زهير بن أبي سلمى، الديوان ، دار صادر ، بيروت ، لبنان.

53. الزوزني، أبو عبدالله الحسين ، شرح المعلقات السبع، المكتبة العصرية، الرويبة، الجزائر.

54. سعد إسماعيل شلبي، الأصول الفنية للشعر الجاهلي، مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة، ط2، 1982،

55. سعيد حسون العنبكي، الشعر الجاهلي، دراسة في تأويلاته النفسية والفنية، دار دجلة، عمان المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2007.

56. السكري، أبو سعيد ،شرح ديوان الهذليين، تح: عبد الستار أحمد فراج، مراجعة: محمود محمد شاكر، مكتبة دار العروبة، القاهرة، مصر،(د/ط)،(د/ت).

57. ابن سلام، محمد الجمحي،طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة،(د/ط)، 1974.

58. سلامة بن جندل، الديوان، صنعه محمد بن حسين الأجول، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

59. سليم الحوت، في طريق الميثولوجيا عند العرب، دار النهار للنشر بيروت، لبنان، ط2، 1979 .

60. السموأل، الديوان، صنعة أبي عبد الله نفطويه ،تحقيق وشرح واضح الصمد، دار الجيل، بيروت، لبنان،ط1، 1996.

61. سميح غانم ، أديان ومعتقدات العرب قبل الإسلام ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، لبنان ،(د/ط)، (د/ت).

62. السيد عبد العزيز سا لم، دراسات في تاريخ العرب قبل الإسلام، مؤسسة شباب الجامعة، الاسكندرية، مصر، (د/ط).

63. ابن سينا، أبو علي – الإشارات ، المطبعة الخيرية ، ط1 ، 1325هـ.

64. ابن سينا، أبو علي – الإشارات والتنبيهات، مع شرح نصر الدين الطوسي، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف مصر، ط3، (د/ت).

65. ابن سينا، أبو علي – فن الشعر من كتاب الشفاء، تحقيق عبد الرحمان بدوي، ضمن كتاب أرسطوطاليس، فن الشعر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953.

66. ابن سينا، أبو علي – القياس من كتاب الشفاء، تحقيق سعيد زايد، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة ، 1964.

67. ابن سينا، أبو علي – كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، النهضة المصرية، القاهرة، 1950.

68. ابن سينا، أبو علي – النجاة في الحكمة المنطقية والطبيعة الإلهية، مطبعة السعادة، القاهرة، ط2، 1938.

69. شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجيا التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، العدد 267، مارس 2001.

70. شكري فيصل، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة و النشر، الرياض، ط1، 1402، 1982.

71. الشنقيطي، أحمد بن الأمين ، شرح المعلقات العشر، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان، (د/ط)، 1981.

72. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، جمهورية مصر العربية، ط22،(د/ت).

73. صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع)، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان،(د/ط) ، 1986.

74. صلاح عبد الحافظ .الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، دار المعارف القاهرة، مصر.

75. طرفة بن العبد، الديوان، شرح يوسف الأعلم الشنتمري، طبع في مدينة شالون، (د/ط)، 1900.

76. طرفة بن العبد، الديوان، اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة ، بيروت ، لبنا ن، ط 1 ، 2003.

77. طفيل الغنوي، الديوان، تحقيق حسان فلاح أوغلي، دار صادر ، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

78. طه الهاشمي ، تاريخ الأديان وفلسفتها، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، (د/ط) ، 1963.

79. طه حسين – حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر.

80. طه حسين – في الأدب الجاهلي ، دار المعارف ، مصر ، ط1، (د/ت).

81. عاطف جودة نصر، النص الشعري ومشكلة التفسير، الشركة المصرية العالمية، للنشر، لونجمان، القاهرة، 1996.

82. عباس محمود العقاد – كتاب "الله" المجموعة الكاملة، دار الكتب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1972.

83. // – اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

84. عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي الصورة الفنية، القدامة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء،ط1، 1997.

85. عبد الباسط سيدا، من الوعي الأسطوري، إلى بدايات التفكير الفلسفي النظري، بلاد الرافدين تحديدا، دار الحصاد للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1995.

86. عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة(نحو نظرية عربية)، سلسلة عالم المعرفة، ع272،مطابع الوطن، الكويت.

87. عبد العظيم السلطاني، نازك الملائكة بين الكتابية وتأنيث القصيدة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2010.

88. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنا، ط2 –1999.

89. عبد الكريم الشريف، التجربة الشعرية، مخطوط قيد الطبع.

90. عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

91. عبد الله محمد صادق حسن ، مقدمة القصيدة الجاهلية ، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، (د/ط)، (د/ت).

92. ابن عبد ربه الأندلسي، أحمد بن محمد ، العقد الفريد، تحقيق: محمد مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ،ط3،1987.

93. عبدالفتاح محمد أحمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي (دراسة نقدية) دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د/ط) ،1987 .

94. عبدة بن الطبيب، الديوان، شرح وجمع وتحقيق يحي الجبوري، دار التربية، بغداد، العراق، 1971.

95. عبيد بن الأبرص، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت،(د/ط)، 1979.

96. عدي بن زيد العبادي، الديوان، حققه وجمعه: محمد جبّار المعيبد، شركة دار الجمهورية للنشر والطبع، بغداد، 1965.

97. ابن عربي، محي الدين بن علي بن محمد ، الفتوحات المكية في معرفة الأسرار المالكية، ، تقديم عبد الرحمان المرعشلي، دار حياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، (د/ت).

98. عروة بن الورد، الديوان ، تحقيق أسماء أبو بكر محمد ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان (د/ط) 1998.

99. عروة بن الورد، الديوان، شرحه وقدم له ووضع فهارسه، سعدي ضناوي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1،1996.

100. العسقلاني، أحمد بن علي بن حجر ، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، حققه: عبد العزيز بن عبد الله بن باز، دار المعرفة، بيروت.

101. الفارابي، أبو نصر محمد – زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان ط3، 1978.

102. الفارابي، أبو نصر محمد – الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989 .

103. علي البطل، الصورة في الشعر العربي، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط2، 1981.

104. علي بن محمد الجرجاني ، ومحمد ابن عبد الرؤوف المناوي، التعريفات، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1405.

105. عمرو بن قميئة، الديوان، تحقيق وشرح، حسن كامل الصيرفي ، معهد المخطوطات العربية ، جامعة الدول العربية،(د/ط)، 1965.

106. عمرو بن كلثوم، الديوان ، نشر فريتس كرنكو، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت، (د/ط)، 1922.

107. عنترة بن شداد ، الديوان، مطبعة الآداب، بيروت، لبنان، (د/ط)، (د/ت).

108. الغزالي، أبو حامد ، معيار العلم في المنطق، شرحه: أحمد شمس الدين. دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1990.

109. غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان،(د/ط) ،1983.

110. الفارابي، أبو نصر محمد – إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، دار الفكر العربي، القاهرة، 1948.

111. الفارابي، أبو نصر محمد – الحروف، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، (د/ط)، 1969.

112. الفارابي، أبو نصر محمد– رسالة في قوانين صناعة الشعراء، تحقيق عبد الرحمان بدوي، ضمن أرسطو طاليس، كتاب فن الشعر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953.

113. الفارابي، أبو نصر محمد – فلسفة أرسطو طاليس وأجزاء فلسفته ومراتب أجزائها والموضع الذي منه ابتدأ وإليه انتهى، تحقيق محسن مهدي، دار المجلة شعر، بيروت، لبنان، 1961.

114. الفارابي، أبو نصر محمد – كتاب الشعر، تحقيق: محسن مهدي، مجلة شعر، بيروت، عدد 12، 1959.

115. الفارابي، أبو نصر محمد – المنطق عند الفارابي / كتاب البرهان وكتاب شرائط اليقين مع تعاليق ابن باجة على البرهان، نشره ماجد فخري، دار الشرق، بيروت، لبنان، 1987.

116. فاطمة عبد الفتاح ، الحياة الاجتماعية في الشعر الجاهلي ، دار الفكر، بيروت، لبنان، (د/ط)، 1994.

117. فايز عارف القرعان، الوشم والوشي في الشعر الجاهلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

118. فخر الدين الرازي، التفسير الكبير، دار الكتب العلمية، بيروت، (د/ط)، 2004م، 1425هـ.

119. فراس السواح – الأسطورة والمعنى، دراسة في الميثولوجيا والديانات المشرقية، منشورات دار علاء الين، دمشق، سورية،ط8، 1997.

120. فراس السواح – مغارة العقل الأولى، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، (د/ط) 1982.

121. فرانكفورت (وآخرون)، ما قبل الفلسفة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، منشورات دار مكتبة الحياة، (فرع بغداد)، (د/ط)، 1960.

122. ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، ، الشعر والشعراء، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 2003 .

123. القرطاجني، أبو الحسن حازم بن محمد بن حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار العرب الاسلامي،بيروت،لبنان،ط2، 1982.

124. قيس بن الخطيم، الديوان، تحقيق ، ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، لبنان، (د/ط) 1967.

125. ك،ك، راثفين، الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1981.

126. ابن كثير الدمشقي، أبو الفداء الحافظ ، تفسير القرآن العظيم، دار الفكر للطباعة والنشر بيروت، لبنان، (د. ط)، 2004.

127. كرابسيك هاينز، حكايات وأساطير عالم الشرق القديم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د/ط)، 1983.

128. كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د/ط)، 1965.

129. كمال اليازجي، في الشعر العربي القديم الأصول الخلقية ، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، لبنان، ط1، 1987.

130. لبيد بن ربيعة، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان.

131. لويس شيخو، شعراء النصرانية، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط3، 1967.

132. المتلمس الضبعي، الديوان، عُني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، القاهرة، (د/ط)، 1970.

133. المثقب العبدي، الديوان، تحقيق وشرح حسن كامل الصيرفي ، معهد المخطوطات العربية ، جامعة الدول العربية، (د/ط)، 1971.
134. محمد ابراهيم الفيومي، تاريخ الفكر الديني الجاهلي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط4، 1994.
135. محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقوية، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د/ط)،(د/ت).
136. محمد بن أحمد بن إياس الحنفي المصري، بدائع الزهور في وقائع الدهور، مطابع الشعب 1960م.
137. محمد بن جرير أبو جعفر الطبري، جامع البيان عن تأويل القرآن (تفسير الطبري) ،محمود شاكر أبو فهر – أحمد شاكر أبو الأشبال، مكتبة ابن تيمية تصويرا من نسخة دار المعارف الأصلية، ط2.
138. محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، (د/ط)، (د/ت).
139. محمد زكي العشماوي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت.
140. محمد عبد المطلب، قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، الشركة المصرية العالمية، لو نجمان، القاهرة، ط1، 1996.
141. محمد عبد المعين خان، الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1981.
142. محمد عويس، الحكمة في الشعر العربي في الجاهلية والإسلام، مكتبة الطليعة،(د/ط)، 1979.
143. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3،1984.
144. محمد كمال إبراهيم جعفر، في الدين المقارن ، دار الكتب الجامعية ، القاهرة ، (د/ط) ، (د/ت).
145. محمد مفتاح، التشابه و الاختلاف (نحو منهاجية شمولية)، المركز الثقافي في المغرب ، لبنان، المغرب، ط1، 1996.
146. محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1987.
147. مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص(نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري)،دار الوفاء لدني الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1،(د/ت).
148. المسعودي، أبو الحسن علي بن علي ، مروج الذهب ومعادن الجوهر، دار السعادة، القاهرة.
149. ابن مسكويه، أحمد بن محمد بن يعقوب ، تهذيب الأخلاق في التربية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

150. مصري عبد الحميد حنورة، الخلق الفني، دار المعارف، القاهرة.

151. مصطفى السعدني ، المدخل اللغوي في نقد الشعر(قراءة بنيوية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د/ط)، 1987.

152. مصطفى الشكعة، الأدب في موكب الحضارة الإسلامية، الجزء الأول ،كتاب الشعر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2،1974.

153. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،(د/ط) ، (د/ت).

154. المفضل الضُّبي، أبو العباس بن محمد ، المفضليات، طبعه مطبعه الآباء اليسوعيين، بيروت، سنه 1921.

155. المهلهل بن ربيعة، الديوان، شرح وتقديم طلال حرب، الدار العالمية، (د/ط)، (ذ/ت).

156. موهوب مصطفاي، الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،(د/ط) ،1981.

157. ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة سالم يافوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،(د/ط)،1996.

158. النابغة الذبياني، الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر.

159. نصرت عبد الرحمان، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمّان،(د/ط)،1976.

160. النمر بن تولب، الديوان، جمع وشرح وتعليق، محمد نبيل الطريفي، دار صادر بيروت لبنان، ط1، 2000 .

161. نوري حمودي القيسي، الفروسية في الشعر الجاهلي، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2004.

162. الهذليون، الديوان، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، الناشر الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د/ط)، 1965.

163. هشام أبو المنذر بن الكلبي ، الأصنام ، تحقيق أحمد زكي ، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب 1924 ، الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة.

164. وديع بشور، الميثولوجيا السورية، أساطير آرام، منقحة ومعدلة، لا بلد لا ناشر لا تاريخ.

165. الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط1،1990.

166. وليم ويميزات، الأسطورة والنموذج البدائي، ترجمة محي الدين، مجلة الأفلام، بغداد، العدد الثاني، أيار 1976.

167. وهب أحمد رومية- الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3،1982 .

168. وهب أحمد رومية – شعرنا القديم والنقد الجديد ، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، العدد 207

169. يسرية يحي المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د/ط)، 1997.

170. يعقوب بن إسحاق الكندي، رسالة في حدود الأشياء، رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1950.

171. يوري لوتمان، تحليل النص الشعري(بنية القصيدة)، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة،(د/ط)،(د/ت).

172. يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1975 .

173. يوسف حسن نوفل، استشفاف الشعر، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 2000.

174. يوسف شلحت، نحو نظرية جديدة في علم الاجتماع الديني ، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1 ، 2003.

- **الرسائل الجامعية**

175. ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجيستير (مخطوط) معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1987/ 1988.

176. زواوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو، رسالة دكتوراه،(غير منشورة)، جامعة قسنطينة، الجزائر، 1996.

177. عبد الحميد بن صخرية، شعر الفقهاء في الأندلس(من القرن الخامس إلى نهاية القرن الثامن الهجري)، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي القديم، جامعة باتنة،2005 .

- **المعاجم**

178. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، 1982.

179. الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبدالقادر، ، مختار الصحاح ، تحقيق محمد خطار، مكتبة لبنان ناشرون، (د/ط)، 1993.

180. الزبيدي، محمد مرتضى ، تاج العروس في شرح القاموس، المطبعة الخيرية، مصر، 1306هـ.

181. ابن فارس، أحمد بن زكريا أبو الحسين، معجم مقاييس اللغة، تحقيق : عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1399هـ 1979 م.

182. الفيروز آبادي، محمد بن يعقوب ، ، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب التراث في مؤسسة الرسالة، ط 2 ، 1407هـ – 1987م.

183. ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم الأنصاري الإفريقي، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

- **الدوريات**

184. مجلة التراث الشعبي، بغداد، العراق، عدد 11 ، 1979 .
185. جريدة الشرق الأوسط عدد 10361 الأربعاء 11ابريل 2007.
186. المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد السادس، المجلد الثاني، الكويت، 1982.
187. مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد 4 عدد 2، 1984.
188. مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، لبنان، العدد 18- 19، 1982.
189. مجلة اللغة والأدب، ع2، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية،(د/ت).
190. مجلة المعرفة السنة الثلاثون، ع 339، كانون أول ديسمبر، 1991.
191. مجلة المعرفة السورية ، ع 4، 1963 .

- **مواقع الأنترنيت**

192. khayma.com.www
193. http://repository.thiqaruni.org/journal3/47(45).doc
194. www.elmothakef.com

- **المراجع بالأجنبية**

195. Grimas (AJ),Sémiotique ,dictionnaire raisonné de la théorie du langage et coutes (Joseph), Hachette université : Paris 1979
196. Jean Dubois,Dictionnaire de linguistique et des sciences du langages, Larousse, Bordas 1999.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

المحتويات

الإهداء

المقدمة..................................(خطأ! الإشارة المرجعية غ ...(أ -ح)

مدخل..................................(9-38)

1- مفهوم الخطاب.................................. 10

1-1- لغة.................................. 10

1-2- اصطلاحا.................................. 11

2- الخطاب البرهاني (العلمي).................................. 15

2-1-أنواع الخطاب البرهاني.................................. 17

2-1-1-برهان الوجود.................................. 18

2-1-2- برهان السبب.................................. 19

2-1-3- البرهان المطلق.................................. 20

3- الخطاب الشعري.................................. 22

3-1- المحاكاة.................................. 28

3-2- التخييل.................................. 32

4- المعرفة بين الشعر والعلم.................................. 34

الباب الأول(الرؤيا الشعرية وأنساق المعرفة).................................. (39-233)

الفصل الأول: في مقاربة المفاهيم(النسق والرؤيا).................................. (40-68)

أولا– في مفهوم النسق.................................. 41

1-لغة.................................. 42

2- اصطلاحا.................................. 43

2-1- في الفكر الغربي.................................. 43

2-2- النسق في النقد العربي.................................. 48

ثانيا– الرؤيا.................................. 59

1- الرؤيا لغة.. 59
2 - اصطلاحا 61
2-1- في الفكر الغربي 61
2-2- الرؤيا في الفكر العربي 64
الفصل الثاني(النسق الديني) .... (**69**-126)
توطئة 69
أولا- في مفهوم الدين 72
1- لغة.. 72
2- اصطلاحا.. 73
ثانيا- الدين عند العرب قبل الإسلام 75
ثالثا – الشعر وصياغة المعرفة الدينية 102
الفصل الثالث (النسق الأسطوري)...(127-178)
توطئة 128
أولا- مفهوم الأسطورة.. 129
1- لغة... 129
2- اصطلاحا.. 130
2 -1- في الفكر الغربي.. 130
2 -2- في الفكر العربي.. 136
3- الفرق بين الأسطورة والخرافة... 140
4- مجالات الأسطورة وأنواعها.. 141
أ- الأساطير التعليمية.. 141
ب- الأساطير الوعظية 141
جـ - الأساطير العلمية 142
د - أساطير الأبطال 142
ثانيا- الشعر العربي قبل الإسلام والقراءة الأسطورية 143
ثالثا- المرجعيات الأسطورية للقصيدة العربية قبل الإسلام 155
1- المرجعية اللغوية (اللغة الشعرية والأسطورة)............................. 155
2- المرجعية الفكرية (الصورة الشعرية والأسطورة) 160

2-1- أسطورة البطولة والخلود 160
2-2- أساطير الخلق والتكوين 167
2-3- الطلل بعث للحياة أم تكرار لقصة الخلق........ 175
الفصل الرابع(النسق الوجودي)........ (179-233)
توطئة 180
أولا- البعد المكاني 182
1- الصحراء 182
2- الرحلة والبحث الدائم عن الذات 189
3- الحيز المكاني المقدس (الطلل) 194
ثانيا- البعد الزمـاني 203
1- الزمـان المتغير (المتعاقب) 204
1-1- الشمس 204
1-2- الليل........ 216
2-الزمان الدائم (الدهر) 222
الباب الثاني: التعبير في القصيدة العربية قبل الإسلام وأسئلة الوجود ....(234-397)
الفصل الأول: التعبير عن الذات ....(235-287)
توطئة 236
أولا- الذات وصناعة المجد 238
1- الفروسية والبطولة 239
2- الكرم والبحث الذات مثالية 264
ثانيا - الفضائل والتأسيس للهوية 271
الفصل الثاني: التعبير عن الفكر والذات ....(286-341)
توطئة 287
أولا- التعبير عن التجارب 292
ثانيا- التعبير عن الفكر 321
1- الصداقة........ 321
2-العقل 328
3-الخير والشر........ 336

فهرس الموضوعات

الفصل الثالث: التعبير عن المصير...(342-397)

أولا- معرفيا.. 343

ثانيا- رمـــزيا.. 359

1-مفهوم الرمز وأهميته... 360

2-رمزية المصير في الشعر العربي قبل الإسلام.......................... 361

2-1- رمزية المكان (الطلل).. 362

2-2- رمزية الحيوان القصيدة الجاهلية................................ 375

2-2-1- لوحة الحمار الوحشي 376

2-2-2- لوحة الثور الوحشي.. 389

الخاتمة.. 396

قائمة المصادر والمراجع.. 406

فهرس الموضوعات... 419